...ИЗМЫ

Сэм Филлипс

Как понимать современное искусство

...Измы: как понимать современное искусство

Сэм Филлипс

Этот путеводитель по современному искусству рассказывает обо всех его ключевых «измах» — группах, стилях и школах, определяющих, что считается искусством, с конца XIX века по сей день.

Каждое художественное течение, начиная с Импрессионизма, описывается по одной схеме, включающей краткое изложение его основных принципов, списки ключевых художников и терминов, а также примеры и анализ характерных для него работ. История современного искусства показана в развитии — от раннего авангарда конца XIX века через Абстрактный экспрессионизм середины следующего столетия до нынешнего искусства Виртуальной реальности. С такими знаменитыми «измами», как Сюрреализм и Поп-арт, соседствуют менее известные направления: Орфизм, «Флюксус», Неоэкспрессионизм.

Будучи идеальным справочником для студентов-искусствоведов и любителей искусства, эта книга представляет в широком историческом контексте выдающихся художников последних полутора веков, от таких мэтров модернизма, как Клод Моне и Пабло Пикассо, до звезд современного искусства — Дэмиена Хёрста, Джеффа Кунса и Бэнкси.

Второе русское издание, уточненное и дополненное

...ИЗМЫ

...ИЗМЫ

Сэм Филлипс

Как понимать современное искусство

Содержание

РОЖДЕНИЕ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

Импрессионизм **12**
Неоимпрессионизм **16**
Символизм **18**
Синтетизм **20**
Постимпрессионизм **22**
Сецессионизм **24**

НАЧАЛО XX ВЕКА

Модернизм **28**
Фовизм **32**
Экспрессионизм **34**
Примитивизм **36**
Кубизм **38**
Футуризм **40**
Орфизм **42**
Лучизм **44**
Вортицизм **46**
Супрематизм **48**
Конструктивизм **50**
Дадаизм **52**
Неопластицизм **54**
Баухаус **56**
Прецизионизм **58**
Парижская школа **60**
Новая вещественность **62**
Сюрреализм **64**
Социальный реализм **68**
Конкретизм **70**

СЕРЕДИНА XX ВЕКА

Экзистенциализм **74**
Ташизм **76**
Абстрактный экспрессионизм **78**
Реализм кухонной мойки **80**
Кинетизм **82**
Неодадаизм **84**
Новый реализм **88**
Поп-арт **90**
Оп-арт **92**
Постживописная абстракция **94**
Минимализм **96**
Концептуализм **98**
Перформанс **100**
«Флюксус» **102**
Процесс-арт **104**
Арте Повера **106**
Лэнд-арт **108**
Видео-арт **110**

КОНЕЦ XX ВЕКА

Постмодернизм **114**
Фотореализм **116**
Лондонская школа **118**
Неоэкспрессионизм **120**
Нео-поп **124**
Новая британская скульптура **126**
Сенсационализм **128**
Инсталляционизм **130**

XXI ВЕК

Интервенционизм **134**
Стрит-арт **136**
Интернационализм **138**
Архивизм **140**
Неоформализм **142**
Пост-интернет **144**
Виртуальная реальность **146**

СПРАВОЧНЫЕ МАТЕРИАЛЫ

Введение **6**
Как пользоваться этой книгой **8**

Указатель художников **150**
Глоссарий **158**
Хронология «измов» **162**
Рекомендуемые музеи **164**
Источники иллюстраций **165**

Введение

Современное искусство, как никакое другое, состоит из множества «измов». Движения, тренды, стили и школы выступают в качестве различительных категорий деятельности художников всех направлений. Эта книга — доступный справочник, опирающийся на самую употребительную классификацию.

В конце XIX – начале XX века художники, объединяя, щеголяли «измами». Это помогало им самоопределяться и писать сопровождающие манифесты, проясняющие, что и как они делают. Потому что, обзаведясь собственным «измом», их работа встречала у публики и критиков более серьезный прием. Порою критик сам навешивал ярлычок — и, если этот ярлычок оказывался удачным, критик мог рассчитывать, что его имя будут упоминать заодно с течением, имя которому он придумал. Но иногда художники отстраняются от тех «измов», с которыми их связывают. Это происходит потому, что «измы» по самой своей природе обедняют то явление, которое призваны описывать. Ведь это всего лишь суффикс из трех букв, позволяющий свести сложные художественные произведения и живых художников к одному слову. Поэтому художники конца XX и начала XXI века стараются не использовать «измы» для описания своей работы, подчеркивая тем самым собственную исключительность и неоднозначность.

«Измы» стали жертвой приливов и отливов моды. Вортицизм, к примеру, отошел в прошлое примерно за год, но уже в XXI веке публикации и выставки снова пробудили интерес к его мятежным идеям. Синтетизм и Орфизм — вариации Символизма и Кубизма соответственно, будучи любопытными с точки зрения истории искусств, никогда не обрели популярности своих предшественников. «Измы» возникают в качестве реакции на предыдущие «измы». И по мере роста известности нового «изма» известность предшествующего падает. Множество «измов», придуманных группами художников и критиками, не попали на страницы этой книги, потому что они не сумели поймать и отразить Zeitgeist («дух времени»). Недавний пример — «Альтермодернизм», термин, предложенный французским эссеистом и куратором Николя Бурриo для искусства начала XXI века.

Без художников, включенных в эту книгу, невозможно представить тот или иной «изм». Поэтому часть выдающихся творцов в нее не попала, так как их творчество слегка выходит за рамки конкретного «изма» — например, знаменитая мексиканская художница Фрида Кало, испытавшая большое влияние Сюрреализма, но не представляющая его.

Данное издание не претендует на то, чтобы являться исчерпывающим источником. Другая книга может выбрать иных художников, представляющих иные «измы». Два «изма» из списка, Сенсационализм и Инсталляционизм, не являются общеупотребительными искусствоведческими терминами, но используются в этой книге, чтобы кратко обрисовать описываемые ими виды искусства. К приведенной хронологии также следует относиться с осторожностью: начальная и конечная точки каждого «изма» обсуждаемы. В иные десятилетия целый ряд художественных явлений возникал почти одновременно, особенно в 1960-е, так что порядок их появления может быть оспорен. Полезно также помнить, что Импрессионизм и другие старые «измы» до сих пор в ходу. В данной книге каждый из них относится к тому периоду, когда он был наиболее распространен и влиятелен.

ЧЕТЫРЕ ТИПА «ИЗМОВ»

1. ТРЕНД ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ

Напр.: Примитивизм, Интервенционизм

ТИИ

Под такими «измами» подразумевается широкая тенденция, охватывающая, однако, только изобразительные искусства. Интервенционизм, к примеру, обозначает стремление модифицировать уже существующие объекты и структуры. Не существует группы художников, которые говорили бы про себя «мы, интервенционисты», но деятельность целого ряда художников ясно показывает: они в этом тренде. Это «зонтичные» термины, описывающие произведения, которые могут быть созданы в разные десятилетия.

2. ОБЩИЙ КУЛЬТУРНЫЙ ТРЕНД

Напр.: Экзистенциализм, Постмодернизм

ОКТ

Не все перечисляемые в книге «измы» относятся только к изобразительному искусству. Некоторые из них вполне применимы к разным сферам деятельности, таким как архитектура или кинематограф. Таким образом, изобразительное искусство оказывается лишь частью более широкого культурного тренда. Некоторые из этих трендов связаны с влиятельными философскими концепциями, такими как Экзистенциализм, разработанный французским мыслителем Жан-Полем Сартром. Другие, как Символизм или Футуризм, заявили о себе в литературе, прежде чем «перекинуться» на живопись и скульптуру.

3. НАЗВАНИЕ, ПРИДУМАННОЕ ХУДОЖНИКАМИ

Напр.: Лучизм, Абстрактный экспрессионизм

НПХ

Это наиболее часто встречающийся тип «измов» в данной книге. Он охватывает группы художников-авангардистов, которые либо выдвинули термин сами, чтобы обозначить свою деятельность, либо подхватили термин, предложенный критиками. Эти движения обычно легче всего поддаются определению, поскольку они часто заявляют о себе через манифест или программную статью, в которой прояснены их общие цели и подходы. Несмотря на то что некоторые художники отвергают ярлыки, навешанные на них критиками, эти названия продолжают использоваться, поскольку хорошо описывают творчество данных художников.

4. НАЗВАНИЕ, ПРИДУМАННОЕ ПОЗЖЕ

Напр.: Постимпрессионизм

НПП

Как только начинает формироваться новое движение, критики торопятся придумать для него еще один «изм», но некоторые художественные явления можно ясно различить лишь в ретроспективе, когда самые плодотворные годы уже позади и все можно увидеть в контексте. Термин «Постимпрессионизм» начал использоваться после 1910 года, хотя художники, чьи имена мы связываем с этим движением (например, Ван Гог), к тому времени уже умерли. Это удобные искусствоведческие термины, но, поскольку они возникли позже, их легче всего оспорить.

ОКТ Аббревиатуры в кружках рядом с заголовками обозначают четыре типа «измов», описанных во введении: Тренд изобразительных искусств **(ТИИ)**, Общий культурный тренд **(ОКТ)**, Название, придуманное художниками **(НПХ)**, Название, придуманное позже **(НПП)**. Некоторые «измы» с трудом вмещаются в рамки одного лишь типа, в таком случае мы относим их к тому, с которым они ассоциируются чаще всего.

ВВЕДЕНИЕ
Каждая глава начинается с краткого изложения сути данного «изма».

КЛЮЧЕВЫЕ ХУДОЖНИКИ
В каждой главе перечисляется не больше пяти художников данного «изма». Этот перечень часто легко дополнить — но изучение работ именно этих пяти позволит вам понять их «изм».

КЛЮЧЕВЫЕ ПОНЯТИЯ
Слова, самым тесным образом связанные с данным «измом» и часто используемые для объяснения работ представляющих его художников.

ОСНОВНОЙ ТЕКСТ
Более подробно разъясняет ключевые идеи и методы данного «изма», рассказывает о его главных представителях. В нем излагается краткая история возникновения «изма» и его развития, объясняются его отличия от других течений.

КЛЮЧЕВЫЕ РАБОТЫ

Каждая глава проиллюстрирована одной-двумя работами ключевых художников. Это всегда работы из крупнейших общедоступных собраний. Иллюстрации сопровождаются подписями, объясняющими, что именно делает данную работу характерным представителем своего «изма».

ДРУГИЕ РАБОТЫ

Дополнительный список работ из той же коллекции, что и ключевые работы каждой главы. Все эти работы также принадлежат ключевым художникам «изма», их можно изучить во время посещения галереи или же в каталогах, печатных либо онлайновых.

СМОТРИ ТАКЖЕ

В «измах» часто есть общие черты. Под этим значком приводятся те «измы», которые связаны с рассматриваемым в данный момент, — будь то общность техники, схожесть стилистики или концепции.

НЕ СМОТРИ

Те «измы», чья ключевая идея или методика в корне противоречат рассматриваемому «изму». Их положения могут выступать антитезой или же просто чрезвычайно отличаться эстетически.

Что еще есть в этой книге

СПИСОК ХУДОЖНИКОВ

Все упомянутые художники перечислены в алфавитном порядке в конце книги. Указаны годы жизни, а также «изм» (или «измы»), с которыми они ассоциируются. Зачастую сам художник более знаменит, чем его «изм»; в этом случае можно найти его имя и узнать, к какому «изму» он относится.

СПИСОК ИСПОЛЬЗУЕМЫХ ТЕРМИНОВ

Данная книга не требует от читателя досконального знания современного искусства; все специфические термины, которые в ней используются, приведены в конце книги в алфавитном порядке. В этот список включены также те термины, которые не задействованы в книге, но могут оказаться полезными при посещении картинных галерей или при последующем изучении.

ХРОНОЛОГИЯ «ИЗМОВ»

Временна́я шкала перечисленных в книге «измов» — от пришествия Импрессионизма в 1874 году до сегодняшнего Интернационализма. Как уже упоминалось во введении, начальная и конечная точки каждого «изма» могут оспариваться, и в шкале указывается период, когда данный «изм» превалировал и оказал наибольшее влияние на историю искусства. Русский художник Казимир Малевич, например, уверял, что его первая супрематическая работа была выполнена в 1913 году; но само движение официально появилось лишь в 1915 году, когда к выставке был выпущен манифест. В данной книге за начальную точку принимается более поздняя дата. Некоторые «измы» наследуют один другому — так, провозглашение Неоимпрессионизма в 1886 году отвлекло внимание критики от самого Импрессионизма. Другие же раскрываются параллельно, как Неодадаизм и Новый реализм — два похожих движения по разные стороны Атлантики.

РЕКОМЕНДОВАННЫЙ СПИСОК МУЗЕЕВ

Перечень музеев и галерей, в которых выставлены ключевые произведения и прочие работы каждой главы, с разбивкой по странам.

GUSTAV
KLIMT
19 07

I

РОЖДЕНИЕ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

Импрессионизм

Импрессионизм начался в конце XIX века с того, что группа французских художников отказалась от большинства традиционных условностей, которым учили в академиях. Своей целью они ставили не объективное отображение действительности, а передачу своих субъективных впечатлений. Их стиль характеризовался грубыми мазками и экспериментами с цветами — и быстро распространился на другие страны.

ЭДГАР ДЕГА (1834–1917); **ЭДУАР МАНЕ** (1832–1883); **КЛОД МОНЕ** (1840–1926); **ПЬЕР-ОГЮСТ РЕНУАР** (1841–1919); **АЛЬФРЕД СИСЛЕЙ** (1839–1899)

пленэр, игра света, несмешиваемые пигменты, чувственное восприятие

Слово Импрессионизм впервые употребил критик Луи Леруа в обзоре групповой выставки в парижской мастерской в апреле 1874 года. Он вывел этот термин из названия картины Клода Моне «Впечатление: восходящее солнце» (Impression, soleil levant, 1873). Впрочем, можно сказать, что это название «подытоживало» множество выставленных там холстов: пейзажей, городских видов и портретов, которые казались скорее предварительными набросками, чем законченными работами.

Художники, участвовавшие в выставке, а в их число входили Поль Сезанн, Эдгар Дега, Берта Моризо, Камиль Писсарро, Пьер-Огюст Ренуар и Альфред Сислей, во главу угла ставили чувство спонтанности. Они писали пейзажи «на пленэре» (en plein air, буквально — «на открытом воздухе»), стремясь отразить непосредственное впечатление от сцены, ухватить первое смутное ощущение, когда воспринимаемые формы еще неопределённы. Они пытались передать игру света и пользовались чистыми, несмешанными пигментами, предоставляя им смешиваться прямо в глазах зрителя. Если они работали в мастерской, как Дега, то добавляли что-то к первому «впечатлению», а не заменяли его классическим реалистическим рисунком.

Такая техника в корне противоречила установкам парижской Академии, где одобрялись лишь те работы, авторы которых старались держаться как можно ближе к реальному миру с его перспективой и пропорциями. Выбор сюжета также знаменовал собой разрыв с академическим каноном, подразумевавшим живопись историческую и аллегорическую — на холстах импрессионистов часто запечатлены случайные сценки повседневной жизни. Значительным шагом стала организация собственных выставок — привилегия, вырванная из рук Салона Академии.

Направление, в котором двигалась группа, определил Эдуар Мане, чьи резко написанные и спорные работы вызвали возмущение в 1860-х. Другим источником влияния оказалось японское искусство, предлагавшее технику композиции, альтернативную западной. То же можно сказать про новое выразительное средство — фотографию, на которой предметы, схваченные объективом, порой обрезались рамкой изображения.

В разных вариантах Импрессионизм добрался до Америки (работы Мэри Кассат и Уинслоу Хомера) и до Британии (работы Уолтера Сиккерта и переселившегося из Америки Джеймса Эббота Макнила Уистлера). К началу 1880-х годов стоявшие у истоков движения французские художники стали работать независимо друг от друга, совершенствуя индивидуальную технику, — и это породило последующие движения, отрицавшие Импрессионизм или же развивающие его.

КЛЮЧЕВЫЕ РАБОТЫ в музее Орсе, Париж

В кафе (Абсент), 1873, ЭДГАР ДЕГА
Внимание Дега привлекала чаще городская среда, чем сельские виды. Эта картина, изображающая нетрезвых мужчину и женщину, выполнена так, словно фотограф снял их из-за соседнего столика. Неровные мазки кисти, тусклая гамма и ощущение отчуждения призваны передать одурманенное состояние пары.

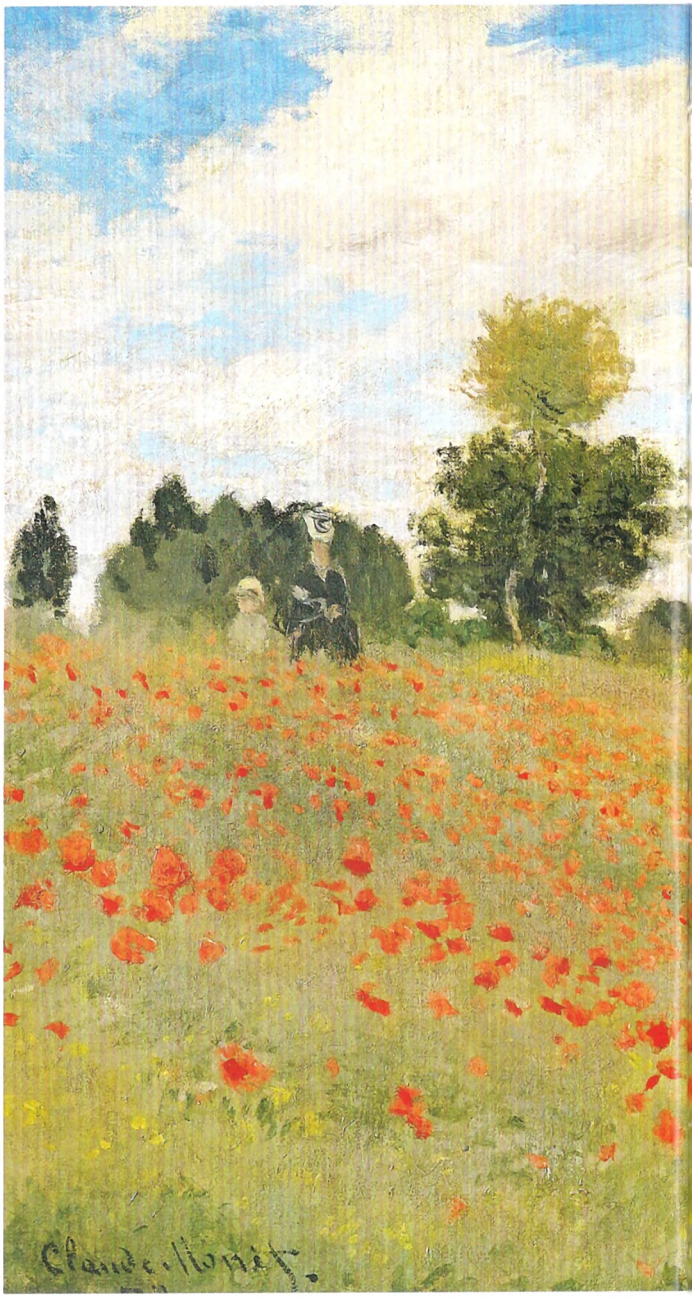
ДРУГИЕ РАБОТЫ в музее Орсе

Завтрак на траве, 1863, **ЭДУАР МАНЕ**
Виллы в Бордигере, 1884, **КЛОД МОНЕ**
Иней, 1873, **КАМИЛЬ ПИССАРРО**
Снег в Лувесьене, 1878, **АЛЬФРЕД СИСЛЕЙ**

Неоимпрессионизм, Постимпрессионизм

Супрематимзм, Поп-арт, Сенсационализм

Маки, 1873,
КЛОД МОНЕ
Моне стремится передать атмосферу летней прогулки в окрестностях своего дома в городке Аржантёй, недалеко от Парижа. Лишенные лиц фигуры призваны акцентировать диагональ маков, переданную несмешанными оттенками красного. Пятна желтой, бежевой, розовой и голубой краски оттеняют резкие мазки темно-зеленого поля.



Неоимпрессионизм — краткосрочное, но влиятельное французское движение, возникшее в 1886 году. Неоимпрессионисты полагали, что Импрессионизм слишком увлекся идеей мгновенного опыта. Разрабатывая свою композиционную и колористическую технику, они старались изображать людей и пейзажи с большей основательностью, чтобы те казались осязаемыми и не столь эфемерными.

КАМИЛЬ ПИССАРРО (1830–1903); **ЛЮСЬЕН ПИССАРРО** (1863–1944); **ЖОРЖ СЁРА** (1859–1891); **ПОЛЬ СИНЬЯК** (1863–1935)

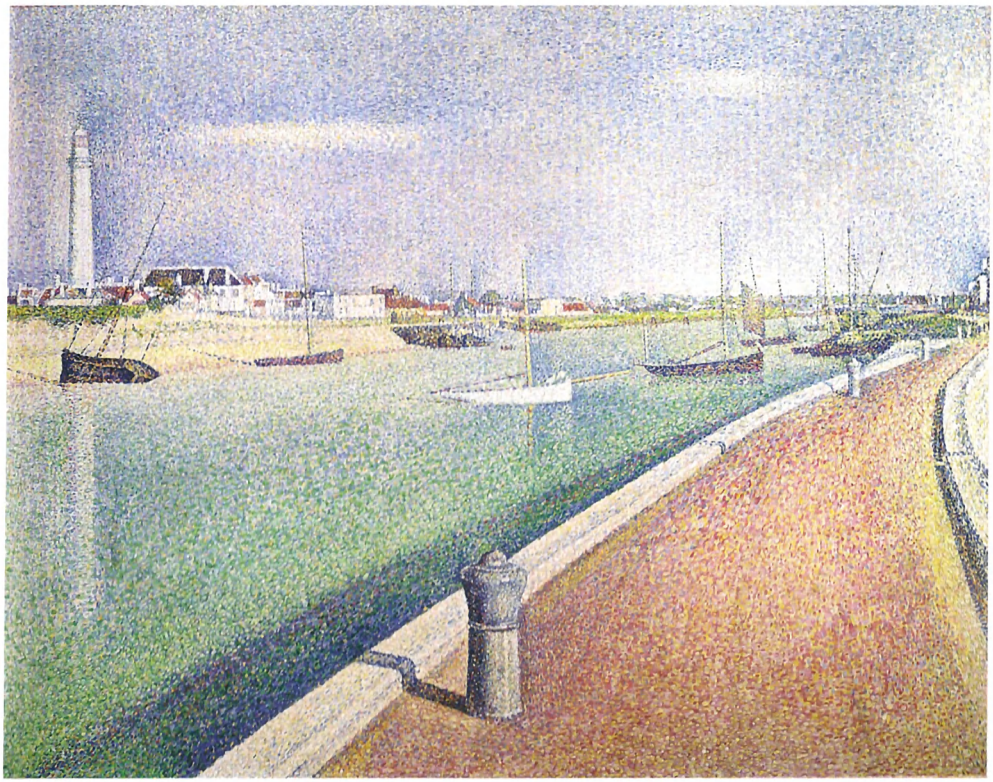
точки, цветовая теория, Дивизионизм, Пуантилизм, мелкий мазок

В 1886 году Камиль Писсарро обратился к своим единомышленникам — группе парижских художников-импрессионистов с просьбой разрешить его сыну Люсьену, а также Жоржу Сёра и Полю Синьяку представить свои работы на выставке, которой суждено было оказаться последней выставкой импрессионистов. Эти четыре художника недавно начали работать в другой манере, и холсты их были помещены в отдельной комнате, чтобы подчеркнуть отличия их эстетики от эстетики Импрессионизма.

То, что они представили, встретило благосклонный прием прессы, а критик Феликс Фенеон выдвинул термин Неоимпрессионизм. Стремясь к той же яркости цветов, что и импрессионисты, неоимпрессионисты четче структурировали свои картины геометрически, что придавало им основательности. Взамен интуиции, положенной импрессионистами в основу работы на пленэре, неоимпрессионисты полагались на кропотливый труд, предусматривающий многочисленные предварительные наброски. Их метод заключался в использовании отдельных точек, наносимых очень коротким мазком несмешанных красок. Когда зритель, стоя перед неоимпрессионистским полотном, отходит от него на некоторое расстояние, эти точки сливаются в фигуры большего объема, которые и образуют картину.

Цвета нанесенных на холст точек — ключевой момент для Неоимпрессионизма. В отсутствие каких-либо линий разница оттенков выступала в качестве фактора, организовывавшего каждую композицию. Сёра и Синьяк разработали целую теорию сочетаемости цветов, черпая идеи из книг по теории цвета и оптике. Они сами называли свою теорию Дивизионизмом, а Фенеон окрестил эту технику Пуантилизмом (буквально — «точкизмом»), хотя сейчас эти термины взаимозаменяемы и оба используются как синонимы Неоимпрессионизма. Еще художники часто рисовали рамы-границы прямо внутри картин или же наносили точки на внешние рамы, чтобы добиться еще большего единства зрительного впечатления. Сёра, фактический лидер движения, находился под впечатлением от работ Чарльза Генри о физиологическом отклике на линию и цвет. Он экспериментировал с золотым сечением — древней формулой расположения линий в пространстве. Пуантилизм быстро вышел за пределы Франции, добравшись до Бельгии и Нидерландов.

Поступательное движение Неоимпрессионизма было остановлено преждевременной смертью Сёра в 1891 году. Отец и сын Писсарро разочаровались в формульной сущности Пуантилизма, но Синьяк продолжал развивать Неоимпрессионизм и писать о нем. Его книга 1899 года «От Эжена Делакруа к Неоимпрессионизму» вдохновила на эксперименты с цветом молодых художников, включая группу фовистов, в том числе — Анри Матисса.



КЛЮЧЕВАЯ РАБОТА в Художественном музее Индианаполиса, Индиана (США)

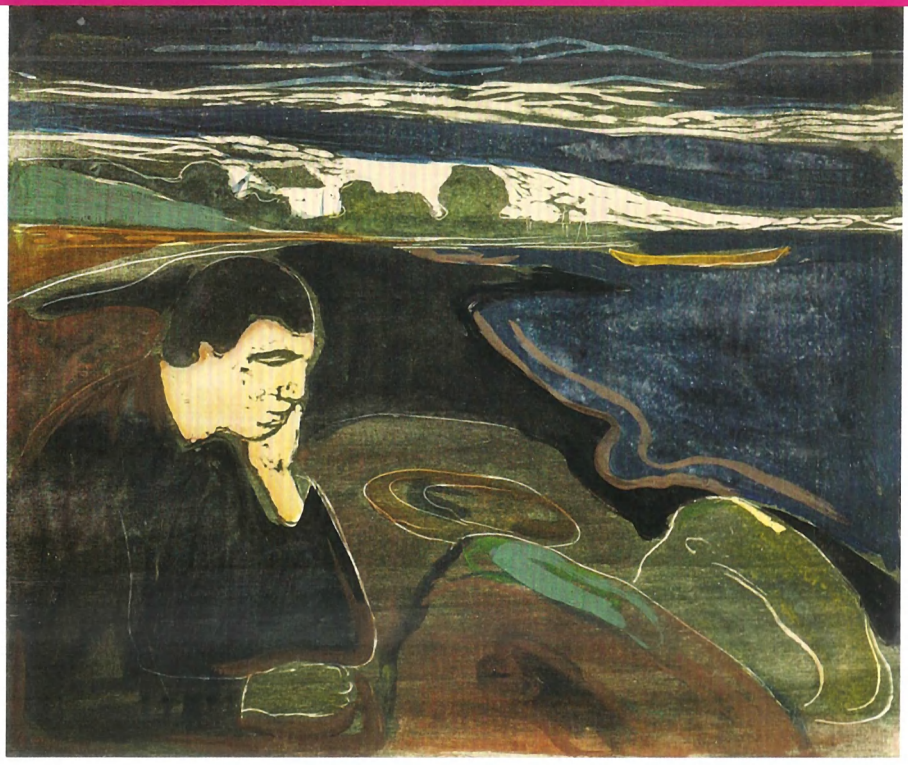
Канал в Гравелине, Малый форт Филипп, 1890, ЖОРЖ СЁРА
Французский художник последовательно задействовал все техники Неоимпрессионизма, чтобы написать эту гармоничную сцену в заливе. Он пишет маленькими, тонкими мазками красок, плавно меняющих оттенок, так что получающиеся тоновые переходы, заранее просчитанные, создают блестящий переливающийся фон. Умиротворенная атмосфера подчеркивается уравновешенной структурой, возникающей благодаря изогнутой линии променада, пересекающей картину по диагонали, и ряду лодок, равномерно заполняющих горизонт.

ДРУГИЕ РАБОТЫ в Художественном музее Индианаполиса

Женщина моет ноги в ручье, 1894, **КАМИЛЬ ПИССАРРО**
Интерьер мастерской, 1887, **ЛЮСЬЕН ПИССАРРО**
Воскресное утро, из Revue Independent (Edition de Luxe), 1887; Во Флиссингене, 1895; У входа в порт Онфлёр, 1899, **ПОЛЬ СИНЬЯК**

Импрессионизм, Постимпрессионизм, Фовизм

Конструктивизм, Дадаизм, Арте Повера, Минимализм, Инсталяционизм



Художники-символисты стремились выразить свои настроения и эмоции, а не описать окружающий мир. Такой крен в сторону психологии часто приводил к созданию беспокойных работ, наполненных тревогами, снами и мистикой.

ФЕРНАН КНОПФ (1858–1921); **ЭДВАРД МУНК** (1863–1944); **ОДИЛОН РЕДОН** (1840–1916); **ФЕЛИСЬЕН РОПС** (1833–1898); **ДЖЕЙМС ЭНСОР** (1860–1949)

тоска, эмоции, настроение, мистицизм, субъективность

Символизм возник благодаря писателям, в первую очередь парижским поэтам Полю Верлену, Стефану Малларме и Артюру Рембо, выражавшим свои настроения и эмоции, вместо того чтобы описывать окружающий мир. Поэт Гюстав Кан писал в 1886 году: «Основная задача нашего искусства — объективизировать субъективное», и в том же году его коллега, французский писатель Жан Мореас, опубликовал манифест Символизма, провозглашая целью нового движения «облечь Идею в чувственно постижимую форму».

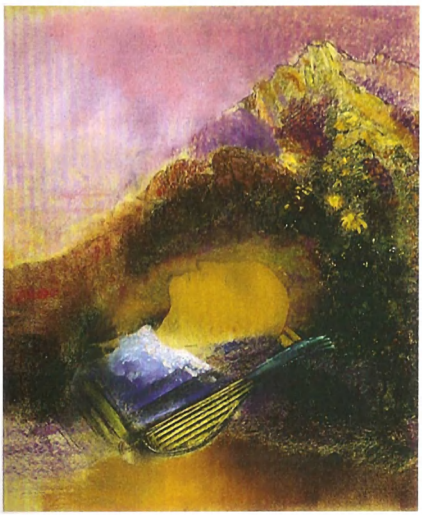
Символистское отрицание материального мира возникло из разочарования как в буржуазном обществе, так и в науке. В изобразительных искусствах оказались развенчаны реализм и натурализм. В «Наоборот» (1884), символистском романе Ж.-К. Гюисманса, герой украшает свой дом «живописью, говорящей и уму, и сердцу, переносящей в неведомый мир». При этом указаны работы невыдуманных французских художников того времени.

Это Гюстав Моро и Одилон Редон, считающиеся сейчас первопроходцами Символизма.

Символистские работы отказались от традиционных эмблем и аллегорий в пользу личных символов, связанных с психическим состоянием художника. Любой избранный сюжет, сколь бы обыденным он ни казался, описывал эмоциональный или духовный мир, а не физическую реальность. Символы выбирались художниками скорее интуитивно, а не рационально. Индивидуализм поощрялся, что породило разнообразие стилей, описываемых в совокупности как Символизм. Разброс стилистики работ Редона хорошо это иллюстрирует. Его ранние работы — исключительно черно-белые рисунки и офорты, многие из которых отображали ночные кошмары, такие как паук с человеческой головой, но с 1890-х годов он стал работать с пастелью и маслом насыщенных, галлюцинаторных тонов.

Самая, наверное, известная символистская картина — «Крик» (1893), экзистенциальный ужас, запечатленный норвежским художником Эдвардом Мунком. Мистицизм Моро, француза Пьера Пюви де Шаванна и англичанина-прерафаэлита Эдварда Бёрн-Джонса более лиричен. Мифологические сюжеты были широко представлены на символистских Салонах «Роза+крест» в Париже, организованных оккультистом Жозефеном Пеладаном.

Бельгийцы Джеймс Энсор, Фелисьен Ропс и Фернан Кнопф — также значительные художники-символисты; Энсор, известный своими макабрическими фигурами в масках, стал, подобно Мунку, вдохновителем немецкого Экспрессионизма. Особое направление Символизма, Синтетизм, разрабатываемое Полем Гогеном, оказало влияние на последующие поколения живописцев, включая сюрреалистов.



КЛЮЧЕВЫЕ РАБОТЫ в Художественном музее Кливленда, Огайо

← **Меланхолия (вечер), 1896, ЭДВАРД МУНК**
Ксилографии норвежского художника не уступают в выразительности его полотнам и впоследствии повлияли на экспрессионистов. Образец символистского пейзажа: разъединенные объемы и неупорядоченные цвета моря и побережья говорят о душевном разладе запечатленного персонажа.

↙ **Орфей, ок. 1903–1910, ОДИЛОН РЕДОН**
Древнегреческое сказание о музыканте Орфее, чья оторванная голова продолжала петь, плывя вниз по реке, придает поэтический настрой данной пастели; психоделическая лилово-золотая дымка — отличительная черта Редона-художника.

ДРУГИЕ РАБОТЫ в Художественном музее Кливленда

Грех, 1901, **ЭДВАРД МУНК**
Искушение Святого Антония, 1888; Символическая голова, 1890, **ОДИЛОН РЕДОН**
Повешенье Левеллуа-Перре, ок. 1880, **ФЕЛИСЬЕН РОПС**
Семь смертных грехов, 1904, **ДЖЕЙМС ЭНСОР**

Синтетизм, Сецессионизм, Экспрессионизм, Сюрреализм

Кубизм, Кинетизм, Поп-арт, Фотореализм, Нео-поп

Синтетизм — ответвление Символизма, возникшее во Франции в конце 1880-х, манифестирующее, что художник должен «синтезировать» свои наблюдения воедино с эмоциями и эстетическими суждениями. Картины Синтетизма оказывались заметно уплощенными, часто включали в себя большие «заплатки» чистого цвета.

ЭМИЛЬ БЕРНАР (1868–1941); **ПЬЕР БОННАР** (1867–1947); **ЭДУАР ВЮЙАР** (1868–1940); **ПОЛЬ ГОГЕН** (1848–1903); **МОРИС ДЕНИ** (1870–1943)

чистый цвет, плоскостность, гармония, контур, упрощение

Синтетизм практически забыт в качестве авангардного течения и смешивается с Символизмом. Но его можно выделить — благодаря упрощенности форм и попыткам заранее «просчитать» успешное произведение искусства.

Термин в первую очередь ассоциируется с работами Поля Гогена, которого называют также символистом и постимпрессионистом. Этот урожденный парижанин в начале 1880-х выставлялся вместе с импрессионистами, но потом разочаровался в них из-за их зацикленности на непосредственном восприятии природы. Гоген мечтал вместо этого передавать свои чувства. В конце десятилетия он оставил столицу, чтобы проводить больше времени в бретонской деревушке Понт-Авен: сельская местность притягивала художников, мечтавших удалиться от городской суеты. В Понт-Авене он познакомился с Эмилем Бернаром, и стиль его собственных работ вскоре заметно изменился.

Бернар и Луи Анкетен создали стиль, получивший название Клуазонизм. Он характеризовался простыми объемами уплощенных, неестественных цветов, обведенными по контуру черным, словно в «клуазонах» — французской разновидности перегородчатой эмали. Вдохновясь картинами Бернара, изображающими бретонских женщин, в 1888 году Гоген создал свою новаторскую работу — «Видение после проповеди (Борьба Иакова с ангелом)». Здесь тоже, как на холстах Бернара, присутствовали большие объемы яркого, неизменяющегося цвета, но картина выглядела куда мощнее благодаря динамизму композиции и тому, как выбранные цвета гармонировали с насыщенным спиритуализмом сюжета.

Эта и последующие работы Гогена и его единомышленников тщательно сочетали три важнейших элемента: явленный им внешний мир, внутренний мир художника и формальные возможности линии, объема и цвета, которые могут быть выразительными сами по себе. Критик Альбер Орье утверждал, что подобный синтез критически важен, раз уж Символизм претендует на то, чтобы что-то выражать: искусство обязано быть «синтетическим, поскольку эти формы, эти знаки должны носить обобщенный характер».

«Наби» (от др.-еврейского «пророки»), тайное братство парижских студентов-художников, разочаровавшихся в академизме и ставших ревностными последователями Синтетизма; их вдохновляла его яркая, упрощенная эстетика. Подобно Гогену и Бернару, набиды черпали вдохновение в японской гравюре и средневековых витражах. Самыми деятельными членами группы оказались Поль Серюзье, Морис Дени, Пьер Боннар и Эдуар Вюйар. Двое последних пользуются в наши дни наибольшей известностью, хотя в XX веке их работы все дальше и дальше отходили от Синтетизма.

КЛЮЧЕВЫЕ РАБОТЫ в Шотландской национальной галерее, Эдинбург

↑ **Две швеи в мастерской, 1893, ЭДУАР ВЮЙАР**
Вюйар начал экспериментировать с Синтетизмом в начале 1890-х, когда он примкнул к набидам. Он использовал на своих небольших холстах упрощенные объемы и яркие цвета, причем его интерес к декоративным узорам постоянно рос, став отличительным знаком на протяжении всей карьеры художника.

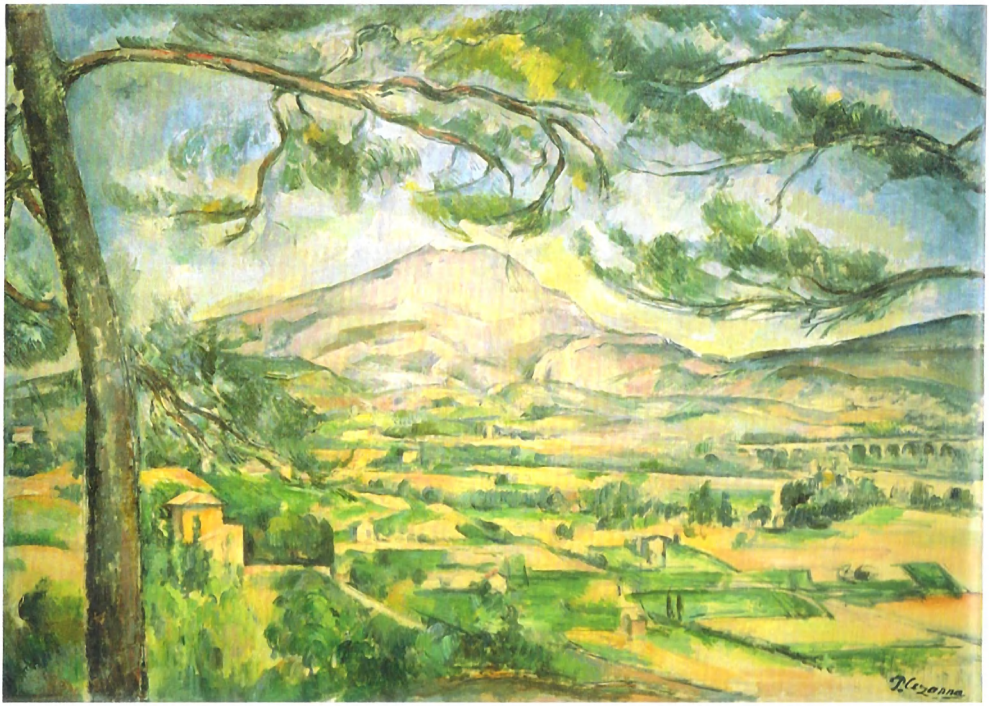
← **Видение после проповеди (Борьба Иакова с ангелом), 1888, ПОЛЬ ГОГЕН**
Французский художник запечатлел бретонских женщин, вообразивших себе только что услышанную проповедь: историю Иакова, всю ночь боровшегося с таинственным ангелом. Диагональный сук отделяет женщин от их видения, но красная почва объединяет их. Плоскостность этого красного фона и белизна чепцов на переднем плане — отличительная черта Синтетизма.

ДРУГИЕ РАБОТЫ в Шотландской национальной галерее

Дорожка в Верноне, ок. 1912–1914; Вид на реку в Верноне, 1923, **ПЬЕР БОННАР**
Беседа, 1893, **ЭДУАР ВЮЙАР**
Мартиникский пейзаж, 1887; Три таитянца, 1899, **ПОЛЬ ГОГЕН**

Символизм, Постимпрессионизм, Фовизм, Экспрессионизм, Примитивизм

Неопластицизм, Баухаус, Процесс-арт, Постмодернизм, Перформанс



Постимпрессионизм — широкий термин, охватывающий художественные движения во Франции с конца 1880-х годов до начала XX века. Не существует какого-то единого стиля или манифеста, объединяющего художников, но различимы несколько трендов, таких как яркие цвета и множественная перспектива, — предвосхитивших развитие искусства в новом веке.

ВИНСЕНТ ВАН ГОГ (1853–1890); **ПОЛЬ ГОГЕН** (1848–1903); **АНРИ РУССО** (1844–1910); **ПОЛЬ СЕЗАНН** (1836–1906); **АНРИ ТУЛУЗ-ЛОТРЕК** (1864–1901)

искренность, множественная перспектива, структура, прозрачность, живые цвета

Английский критик и художник Роджер Фрай выдвинул термин Постимпрессионизм в 1910 году, организуя в Лондоне в качестве куратора выставку «Мане и постимпрессионисты». В этот момент произошло знакомство английской публики с тремя десятилетиями французского авангарда. На выставке было представлено множество фигур, включая Жоржа Сёра и Поля Гогена, которых в Париже уже приписывали к тому времени к Неоимпрессионизму, Символизму и Синтетизму.

Много работ на той выставке принадлежало кисти влиятельных художников, уже окончивших свой земной путь, и потому Постимпрессионизм выступал в качестве скорее ретроспективного термина,

нежели общей характеристики молодых художников того времени. Но особенно удобным слово оказалось для обозначения творчества двух участников — Поля Сезанна и Винсента Ван Гога, чьи новаторские холсты направили живопись после Импрессионизма в новом, плодотворном, направлении. Оба эти художника писали пейзажи с натуры, но оба отрицали установку импрессионистов на мгновенное «схватывание» окружающего мира.

Сезанн участвовал в импрессионистских выставках в середине 1870-х, потом окончательно обосновался в Экс-ан-Провансе, занявшись совершенствованием ряда кропотливых техник, способных, по его словам, «превратить Импрессионизм в нечто основательное и долговечное, подобное искусству в музеях». Художник тщательно прорабатывал контуры предметов, чтобы выявить их внутреннюю геометрическую структуру. Фрукты на натюрмортах представали набором шаров и эллипсоидов, пейзажи дробились на ряд вертикальных, горизонтальных и диагональных плоскостей. Сезанн отказался от классической перспективы, в которой все предметы изображались вдоль воображаемых линий, устремленных к единой точке схода в глубине картины. Вместо этого он отображал различные элементы в различных перспективах, так что конечный рисунок, казалось, суммировал различные точки зрения, с которых художник смотрел на предмет.

Холсты Ван Гога довели выразительные возможности живописи до предела. Пейзажи, портреты и натюрморты отражают крайне неуравновешенный характер этого голландского художника, заставлявший его метаться от религиозного экстаза к подавленности. Лучшие его работы наполнены вихреобразными мазками ярких цветов. Они датированы двумя последними годами его короткой жизни на юге Франции, которую он сам оборвал в 1890 году, совершив самоубийство.

Другие художники, считающиеся ныне постимпрессионистами, — это Анри Тулуз-Лотрек, чьи полотна, плакаты и эстампы с графической точностью запечатлели ночную жизнь веселящихся парижан, и его соотечественник Анри Руссо, художник-самоучка, работавший в примитивистской манере.

Постимпрессионисты сейчас воспринимаются в качестве моста, перекинутого от искусства XIX века к XX. Работы Ван Гога оказали глубокое воздействие как на Фовизм, так и на немецкий Экспрессионизм, а структурные эксперименты Сезанна нашли логическое продолжение в Кубизме, созданном Пабло Пикассо и Жоржем Браком.

КЛЮЧЕВАЯ РАБОТА в галерее Курто, Лондон

Гора Сент-Виктуар, ок. 1887, ПОЛЬ СЕЗАНН
Французский художник возвращался к этой вершине в Экс-ан-Провансе на протяжении всей своей карьеры. Гора и окружающие пейзажи переданы как «лоскутное одеяло» отдельных объемов — техника, отличающая зрелое творчество этого мастера. Ветви на переднем плане следуют контурам горы, отчего вершина кажется ближе.

ДРУГИЕ РАБОТЫ в галерее Курто

Персиковое дерево в цвету, 1889, **ВИНСЕНТ ВАН ГОГ**
Таможенная застава, ок. 1890, **АНРИ РУССО**
Игроки в карты, ок. 1892–1895; Натюрморт с гипсовым Купидоном, ок. 1894, **ПОЛЬ СЕЗАНН**
Джейн Авриль, входящая в Мулен Руж, ок. 1892, **АНРИ ТУЛУЗ-ЛОТРЕК**

Символизм, Сецессионизм, Фовизм, Экспрессионизм, Кубизм

Минимализм, Постмодернизм, Фотореализм, Стрит-арт

Разрыв групп художников с устоявшимися институциями — характерная черта художественной жизни Германии и Австрии рубежа XIX–XX веков. Художники создавали новые независимые организации, известные как сецессионы (от немецкого Sezession — отпадение, отделение), поощрявшие творческие эксперименты и контакты между разными видами искусств.

ГУСТАВ КЛИМТ (1862–1918); **ОСКАР КОКОШКА** (1886–1980); **ЛОВИС КОРИНТ** (1858–1925); **МАКС ЛИБЕРМАН** (1847–1935); **ЭГОН ШИЛЕ** (1890–1918)

прикладное искусство, декоративность, плоскостность, независимость

Первый сецессион появился в Мюнхене в 1892 году, когда более ста признанных профессионалов вышли из городского Союза художников, чтобы организовать собственное независимое сообщество, протестуя таким образом против ханжества и местечковости отборочной комиссии ежегодной выставки.

Мюнхенский Сецессион, в сущности, так и не выдвинул ничего авангардного; его работы выглядели умеренно прогрессивно только в контексте тогдашнего европейского искусства. Но дерзость мюнхенских художников, решившихся порвать с прошлым, чтобы отстоять свою независимость, нашла последователей во многих немецкоязычных городах, в том числе в Берлине, Вене, Дрездене, Карлсруэ, Дюссельдорфе, Лейпциге и Веймаре.

В Берлине в 1898 году группа художников официально вышла из Прусской академии изящных искусств. В их число входили Ловис Коринт и Макс Либерман, основатель берлинского Сецессиона, имевший близкие контакты с французскими импрессионистами. Берлинский Сецессион начал устраивать собственную биеннале, бросившую вызов господству академических выставок, по-прежнему отражавших консервативные вкусы императора Вильгельма II.

Венскому Сецессиону суждено было стать синонимом сецессиона как такового. Завоевав славу центра передовой культуры, музыки, философии и психологии (достаточно назвать имя Зигмунда Фрейда), Вена созрела для такой организации, которая закрепила бы ее приоритет в области художественных экспериментов. Первая выставка Венского Сецессиона в 1897 году имела финансовый успех, что позволило собрать средства для строительства постоянного выставочного зала. Его спроектировал в современном стиле, геометрическом и функциональном, Йозеф Мария Ольбрих, участник группы, поскольку в Сецессион на равных входили не только художники, но и архитекторы с дизайнерами. Общество ставило своей задачей разрушение границ между видами искусств — вдохновляясь при этом идеями, «приплывшими» из Великобритании, где Уильям Моррис уже утвердил свое движение «Искусства и ремёсла».

Эта площадка оказалась первой, на которой европейские авангардисты смогли представить свои творения венской публике. Надпись на фронтоне гласила: «Времени — его искусство, искусству — его свободу», и художникам во главе с Густавом Климтом была предоставлена полная свобода.

В 1905 году Сецессион раскололся на тех, кто хотел сосредоточиться собственно на изящных искусствах (так называемые натуралисты), и тех, кто, подобно самому Климту, продвигались всё дальше в область прикладного и промышленного искусства («стилисты»). Последние сформировали «Группу Климта», работавшую в тесном сотрудничестве с «Венскими мастерскими» (Wiener Werkstätte) — дизайнерской сту-

дией, производившей ювелирные украшения, керамику, мебель и ткани. Благодаря этому сотрудничеству Сецессион в дальнейшем смог повлиять на Ар-нуво и Ар-деко, а затем — создать необходимую атмосферу для возникновения Баухауса и дизайна интернационального стиля.

КЛЮЧЕВЫЕ РАБОТЫ в Новой галерее (Neue Galerie), Нью-Йорк

Портрет Адели Блох-Бауэр I, 1907, ГУСТАВ КЛИМТ (см. с. 10)
Наряду с «Поцелуем», созданным в том же году, этот портрет — вершина орнаментального стиля австрийского живописца, шедевр, усыпанный с головы до пят золотыми и серебряными фигурами и спиралями. Художники венского Сецессиона полагали, что подобная декоративность способна не только радовать глаз, но и выражать эмоции.

Город в зелени (Старый город III), 1917, ЭГОН ШИЛЕ
Протеже Климта, Шиле умер молодым, но оставил большой и впечатляющий корпус болезненных, полугротесковых портретов и пейзажей, написанных в двойной перспективе.

ДРУГИЕ РАБОТЫ в Новой галерее

Плакат для первой выставки Венского Сецессиона, 1898; «Диалоги гетер» Лукиана, 1907, **ГУСТАВ КЛИМТ**
Эмиль Лёвенбах, 1914; Автопортрет, 1923, **ОСКАР КОКОШКА**
Потрет (Голова молодого человека), 1917, **ЭГОН ШИЛЕ**

Символизм, Постимпрессионизм, Синтетизм, Экспрессионизм, Баухаус

Дадаизм, Концептуализм, Арте Повера, Интервенционизм

BALLA 1914

2

НАЧАЛО XX ВЕКА

Чрезвычайно широкий термин, обозначающий культуру и образ мыслей современного общества. В искусстве под ним подразумевается отказ от классических традиций, развивавшихся со времен Возрождения, и он служит своего рода зонтиком, покрывающим множество «измов». Но что в точности значит «модернизм», когда он начался и когда закончился (ли?) — остается предметом дискуссий (см. Постмодернизм).

ВАСИЛИЙ КАНДИНСКИЙ (1866–1944); **КАЗИМИР МАЛЕВИЧ** (1878–1935); **АНРИ МАТИСС** (1869–1954); **ЛАСЛО МОХОЙ-НАДЬ** (1895–1946); **ПАБЛО ПИКАССО** (1881–1973)

антибуржуазность, эксперименты, фундаментальные истины, новое, прогресс

Модернизм в самом широком смысле — это характер современности. Попытки определить этот характер предпринимались в литературной критике, философии, социологии, лингвистике, архитектуре, музыке, изобразительных искусствах — и при этом каждая дисциплина определяла модернизм и его временны́е рамки по-своему.

Ключевое свойство модернизма в изобразительном искусстве, разделяемое всеми «измами», — намерение порвать с традицией и ступить на новую художественную территорию. Всё началось с бравады «антибуржуазных» художников конца XIX века, выставлявшихся независимо от академий, чьи преподаватели отличались консерватизмом и следили, чтобы выставляемые работы соответствовали классическим стандартам: реалистическое изображение, соблюдение пропорций и перспективы, а также обычно историческая, религиозная или нравоучительная тематика.

«Никакой больше общепринятой красивости», — провозгласил французский поэт Жюль Лафорг в 1883 году, когда импрессионисты начали устраивать собственные выставки. «Публика без посторонней помощи научится оценивать художников, которых она сочтет современными и жизненными». Художникам следует апеллировать прямо к публике, чтобы привлечь внимание коллекционеров и благодаря этому заработать себе на пропитание. Им следует выработать свои собственные художественные стандарты, зафиксировать их в манифестах — и смотреть, окажется ли отзыв публики благожелательным.

Эксперименты по созданию альтернативных путей рисования, ваяния и печати получили в XX веке такое распространение, что это привело к появлению тысяч разных направлений. Как легко убедиться из последующих глав, разные течения международного модернизма спорят одно с другим за право считаться «новейшим». Но общим для всех стало чувство, что, двигаясь вперед в верном направлении, можно дойти до фундаментальной истины — духовной, этической, рациональной или эмоциональной. Некоторые критики провозглашают, что в конце XX века, когда окончательно выяснилось, что открыть истину невозможно, произошел переход от модернизма к постмодернизму.

Творчество ряда важнейших для модернизма художников будет более подробно обсуждаться в других главах. В их числе — Анри Матисс и Пабло Пикассо, искавшие новые формы на протяжении всего своего творчества; а также супрематист Казимир Малевич и экспрессионист Василий Кандинский, решительно шагнувшие в сторону абстрактного искусства; а также венгр Ласло Мохой-Надь, живописец, фотограф и дизайнер, читавший базовый курс в первой художественной школе модернизма — Баухаусе.

КЛЮЧЕВЫЕ РАБОТЫ в Центре Помпиду, Париж

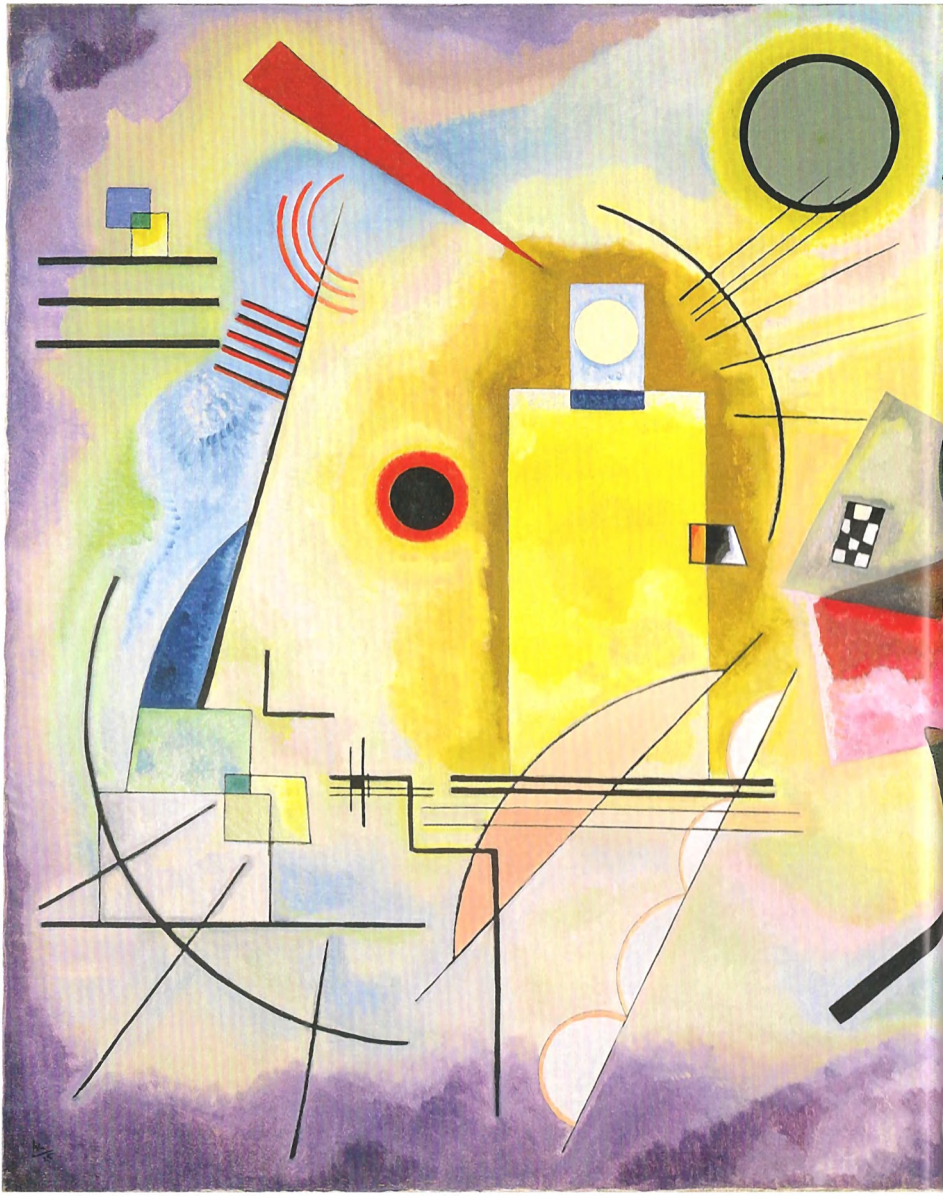
Бутылка Vieux Marc, 1913, ПАБЛО ПИКАССО
Если определять модернизм как отказ от старых выразительных средств во имя новых, то безостановочное движение Пикассо передает этот дух лучше всего. Его долгая карьера — непрерывное движение от «изма» к «изму». Данная вещь — образец коллажной работы, переход от Аналитического к Синтетическому кубизму. Помещение газетного листа внутрь картины — чрезвычайно радикальный шаг; газета представляет сама себя, и художник таким образом разрушает границу между произведением искусства и окружающим миром.

ДРУГИЕ РАБОТЫ в Центре Помпиду

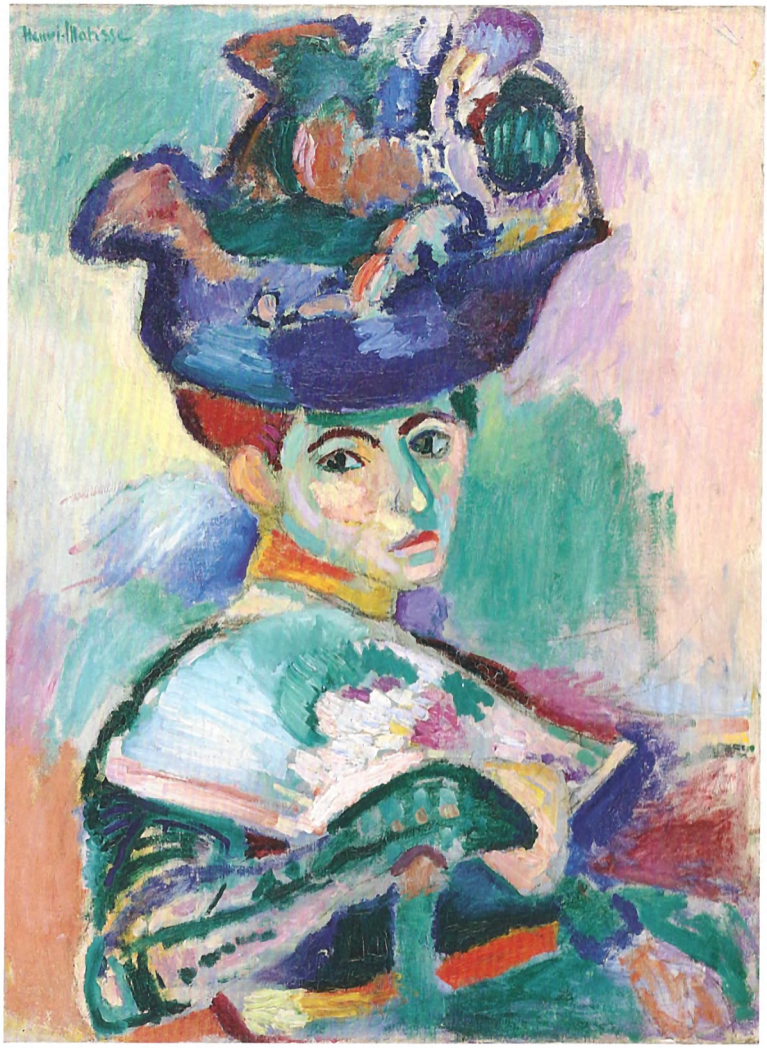
Впечатление V (Парк), 1911, **ВАСИЛИЙ КАНДИНСКИЙ**
Бегущий человек, ок. 1932, **КАЗИМИР МАЛЕВИЧ**
Печаль короля, 1952, **АНРИ МАТИСС**
Цветок, ок. 1925–1927, **ЛАСЛО МОХОЙ-НАДЬ**
Женский бюст, 1907, **ПАБЛО ПИКАССО**

Кубизм, Супрематизм, Сюрреализм, Неопластицизм, Абстрактный экспрессионизм

Поп-арт, Постмодернизм, Нео-поп, Сенсационализм, Стрит-арт



Желтое, красное, синее, 1925, ВАСИЛИЙ КАНДИНСКИЙ
Модернизм часто ассоциируется с чистыми линиями и гармоничным сочетанием объемов геометрических абстракций. Работа Кандинского начала 1920-х — один из наиболее лиричных образцов такого стиля: полноцветная композиция из кругов, треугольников, квадратов, кривых линий и острых углов — пример изысканной синестезии, «музыкального зрения».



Фовисты (от французского fauve – дикий зверь) — группа парижских художников (1898–1906), которые использовали чрезвычайно яркие тона, накладывая их широкими, инстинктивными мазками. Цветовая гамма отражала скорее эмоциональное состояние художника, чем действительный цвет того, что он изображал.

ЖОРЖ БРАК (1882–1963); **КЕС ВАН ДОНГЕН** (1877–1968), **МОРИС ДЕ ВЛАМИНК** (1876 1958), **АНДРЕ ДЕРЕН** (1880–1954); **АНРИ МАТИСС** (1869–1954)

плоскостность, инстинктивные мазки, интенсивность, неестественные цвета, упрощение

Фовизм спровоцировал шоковую реакцию своим произвольным, на первый взгляд, использованием ярчайших цветов. Порою не наблюдалось ни малейшего соответствия между изображением предмета и его цветом в реальности. Деревья оказывались ярко-розовыми, трава — голубой, а человеческая кожа оранжевой, и краска накладывалась «как рука решит», а не расчетливым умом. Детальная проработка форм уступала место упрощенным сценам, при создании которых целые площади закрашивались однородным пигментом.

Более консервативному зрителю кажется, что столкновение кричащих цветов входит в прямое противоречие с хорошим вкусом. Как раз исходя из этого критик Луи Воссель придумал группе ее наименование. Независимый парижский Осенний салон представил в 1905 году целую подборку картин, выполненных в этой дерзкой манере. Их авторами были Анри Матисс, Андре Дерен, Кес ван Донген и Морис де Вламинк. В зале с развешанными картинами стоял классический итальянский бюст, и это дало повод Восселю провозгласить, что скульптура выглядит как Донателло «parmi les fauves» («среди диких зверей»). Художники с гордостью подхватили уничижительный эпитет «дикие». Он и впрямь прекрасно подходил к этому модернистскому течению, подчеркивая, насколько далеко они ушли от классической манеры. Вскоре после этого коллекционеры принялись скупать фовистские картины в большом количестве.

При этом фовисты во многом основывались на достижениях предыдущих художников. Матисс провозглашал, что «главной задачей цвета является как можно более полное проявление экспрессии», — и это звучит как слова из манифеста предыдущего столетия, когда символисты ставили экспрессию впереди реалистического отображения предмета. Анри Матисс, центральная фигура движения, был учеником символиста Гюстава Моро, как и другие фовисты — Шарль Камуэн, Анри-Шарль Манген, Альбер Марке и Жорж Руо. Когда Поль Синьяк опубликовал в 1899 году свой неоимпрессионистский трактат, Матисс оказался сразу захвачен идеями старшего коллеги о цвете и композиции; в 1904 году они какое-то время работали вместе в Сан-Тропе. Матисс и Дерен также изучали Синтетизм Поля Гогена — и в работах обоих отразилась любовь Гогена к широким однотонным плоскостям. Вламинк многим обязан Винсенту Ван Гогу, картины которого он впервые увидел в 1901 году.

Фовизм начал распадаться в 1906 году, по мере того как в Париже поднималось новое авангардное течение — Кубизм, — возглавляемое Пабло Пикассо и фовистом Жоржем Браком, за которым последовал и Дерен.

КЛЮЧЕВАЯ РАБОТА в Музее современного искусства Сан-Франциско, Калифорния

Женщина в шляпе, 1905, АНРИ МАТИСС
Включенный в знаменитый фовистский показ на Осеннем салоне 1905 года, этот портрет жены художника вызвал особенно яростную полемику, причем возмущение вызывала как нарочитая грубость мазка, так и неестественность цветов — ярко-красные волосы и зеленый нос.

ДРУГИЕ РАБОТЫ в Музее современного искусства Сан-Франциско

Черная сорочка, 1905–1906, **КЕС ВАН ДОНГЕН**
Библейская группа, 1912, **АНДРЕ ДЕРЕН**
Пейзаж с ручьем, 1905; Зеленоглазая девушка, 1908, **АНРИ МАТИСС**

Постимпрессионизм, Модернизм, Экспрессионизм, Примитивизм

Прецизионизм, Минимализм, Фотореализм, Интервенционизм

Экспрессионизм

Экспрессионизмом обычно называют искусство, сосредоточенное на отображении эмоций, а в более узком смысле — искусство Северной Европы, особенно Германии, в период с 1905 по 1920 год.

ВАСИЛИЙ КАНДИНСКИЙ (1866–1944); **ЭРНСТ ЛЮДВИГ КИРХНЕР** (1880–1938); **ФРАНЦ МАРК** (1880–1916); **ГАБРИЭЛА МЮНТЕР** (1877–1962); **ЭМИЛЬ НОЛЬДЕ** (1867–1956)

угловатость, эмоции, полуфигуративность, духовность, ксилография

Экспрессионизм связан с двумя художественными объединениями: Die Brücke («Мост») и Der Blaue Reiter («Синий всадник»). Первое из них было основано в Дрездене в 1905 году четырьмя студентами: Фрицем Блейлем, Эрихом Хеккелем, Эрнстом Людвигом Кирхнером и Карлом Шмидт-Ротлуфом. В своем манифесте они провозглашали: «Мы хотим добиться свободы жить и творить вопреки закоснелым старым силам. Каждый, кто свободно и искренне выражает то, что его вынуждает к творчеству, должен быть с нами».

Группа разрасталась, ее заметными членами стали Эмиль Нольде, Макс Пехштейн и бывший фовист Кес ван Донген.

Их живопись, чья палитра приближалась к ярким неестественным цветам парижских фовистов, как и двухцветные гравюры на дереве, обладали яростной выразительностью. Работы, возрождающие свойственную Германии и вообще Северной Европе традицию ксилографии, входили в число самых впечатляющих творений группы. Самый плодотворный период «Моста» начался в 1910 году, когда члены группы перебрались в Берлин. Их колючая эстетика как нельзя лучше передавала интенсивность и отчужденность городской жизни.

«Синий всадник» действовал в Мюнхене начиная с 1911 года.

Наиболее влиятельными участниками группы оказались немцы Габриэла Мюнтер и Франц Марк, урожденный москвич Василий Кандинский и швейцарец Пауль Клее. Кандинский провозглашал своей целью «пробудить способность восприятия духовной сущности в материальных и абстрактных вещах». В 1909 году он решительно двинулся в сторону абстрактного искусства, начав с серии «импровизаций» — великолепных полуфигуративных объемов и завитков, в которых с трудом можно было опознать материальные объекты. В последующие годы его работы становились всё более абстрактными. Он уверял, что цвета и абстрактные формы способны нести смысл сами по себе, подобно музыке.

Надо сказать, что Кандинский действительно слышал звуки, когда смотрел на цвета. Ему было свойственно неврологическое состояние, известное как синестезия. Как сам русский художник объяснял в своем впечатляющем трактате «О духовном в искусстве» (1911), «голубой цвет, представленный музыкально, похож на флейту, синий — на виолончель».

Хотя Экспрессионизм сильнее всего связан с искусством Германии, еще два великих художника-экспрессиониста, Оскар Кокошка и Эгон Шиле, были австрийцами. Оба они принадлежали к Венскому Сецессиону (см. Сецессионизм), но их работы далеко ушли от декоративности.

«Мост» распустился в 1913 году, Первая мировая остановила «Синего всадника». Но когда война закончилась, в 1920-е годы, Клее и Кандинский начали преподавать в Баухаусе. И устремления Экспрессионизма разделили множество новых художественных течений.

КЛЮЧЕВАЯ РАБОТА в Музее современного искусства, Нью-Йорк

Улица, Берлин, 1913, ЭРНСТ ЛЮДВИГ КИРХНЕР
Запоминающаяся сцена, запечатлевшая слоняющихся по берлинским улицам мужчин и женщин, передает возбуждение и эмоциональное беспокойство художника, переехавшего в столицу из Дрездена. Из неровных диагоналей на картине исходит ощущение движения и угрозы. Две женщины, окруженные отвернувшимися мужчинами, — это проститутки. Находятся ли они под контролем того мужчины с тросточкой, что почти трогает их?

ДРУГИЕ РАБОТЫ в Музее современного искусства

Импровизация, ок. 1914, **ВАСИЛИЙ КАНДИНСКИЙ**
Девушка на диване, 1906, **ЭРНСТ ЛЮДВИГ КИРХНЕР**
Синяя лошадь с радугой, 1913, **ФРАНЦ МАРК**
Интерьер, 1908, **ГАБРИЭЛА МЮНТЕР**
Рыцарь, 1906, **ЭМИЛЬ НОЛЬДЕ**

Примитивизм, Баухаус, Новая Предметность, Абстрактный экспрессионизм

Поп-арт, Оп-арт, Постмодернизм, Фотореализм, Нео-поп

Примитивизм — это форма усвоения западными художниками стилей неевропейского и архаичного искусства. Он оказался важным «ингредиентом» европейских художественных движений начала XX века, таких как немецкий Экспрессионизм и Кубизм, хотя часто базировался на весьма ограниченных представлениях об иных культурах.

ЭРНСТ ЛЮДВИГ КИРХНЕР (1880–1938); **АМЕДЕО МОДИЛЬЯНИ** (1884–1920); **ГЕНРИ МУР** (1898–1986); **ПАБЛО ПИКАССО** (1881–1973); **МАКС ЭРНСТ** (1891–1976)

непосредственность, колониальный, ограниченный, витальность

Увлечение европейских художников «экзотическими» культурами, особенно ближневосточными и азиатскими, впервые нашло выражение в «ориентальной» живописи XIX века. Эти картины представляли иные культуры в виде нагромождения штампов — в основном о чувственности или же о варварстве местных жителей — и были строго академическими по стилю, с «натуральной» композицией и традиционной перспективой.

Примитивизм XX века ставил во главу угла не желание описать «чужие края», а стремление учиться формам неевропейского искусства. Для «Авиньонских девиц» (1907) Пабло Пикассо позировали проститутки из барселонского борделя; но пять женщин «переведены» в двумер-

ный холст так, что скорее напоминают изображения трехмерных скульптур африканского происхождения. Их тела составлены из геометрических объемов, прямо отражающих обтесанные формы масок Дан, Фанг и Сонге, а также ритуальные фигурки народности Кота. Все это Пикассо изучал в этнографическом музее Трокадеро в Париже.

Но если Пикассо неевропейское искусство смогло предложить новые пути изучения структуры, направляя его прямо к формальным экспериментам Кубизма, то многих других привлекала его эмоциональная непосредственность. Среди тех, кто впитал эстетику неевропейского искусства, оказались немецкие экспрессионисты Эмиль Нольде и Эрнст Людвиг Кирхнер. Модернистских скульпторов также весьма вдохновляло неевропейское, равно как и первобытное искусство, которым пренебрегали академики. Итальянец Амедео Модильяни подражал вытянутым формам греческих статуэток с Кикладских островов в своих портретах, как живописных, так и скульптурных; англичанин Генри Мур использовал работы доколумбовского периода из Центральной и Южной Америки в качестве отправной точки своих полуфигуративных скульптур.

Бытовало мнение, что в западном искусстве настоящая человеческая выразительность оказалась затемнена академической искусственностью. «Примитивный художник», принадлежащий к иной традиции, мог, напротив, творить искусство с решительностью и простотой, сообщающими ему великую безыскусную истину, эмоциональную или духовную. Подобные взгляды воплотил художник-синтетист Поль Гоген в своих мистических полотнах, которые он писал на Таити в 1890-е годы. В 1920-е годы сюрреалисты Макс Эрнст и Жоан Миро развернули Примитивизм в новом, психоаналитическом направлении, поскольку полагали, что произведения Африки и Океании полнее выражают бессознательное их авторов.

Но Примитивизм можно рассматривать и как существенное огрубление. Утверждение, что неевропейские художники творят, повинуясь одному лишь инстинкту, без участия интеллекта, отдает колониальными предрассудками. Те сложнейшие смыслы, которые в неевропейские арт-объекты вкладывали их создатели, попросту отсекаются, и недавние произведения не всегда отделяются от тех, что создавались десятки и сотни лет назад, как будто история искусств на их родине полностью отсутствует. Термин Примитивизм широко используется также для обозначения наивного искусства и «искусства аутсайдеров».

КЛЮЧЕВАЯ РАБОТА в музее Метрополитен, Нью-Йорк

Женская голова, 1912, АМЕДЕО МОДИЛЬЯНИ
Стилизованные головы Модильяни, выполненные в краске или в камне, очевидно связаны с африканской скульптурой, равно как и с Древним Египтом и с цивилизацией бронзового века на Кикладских островах.

ДРУГИЕ РАБОТЫ в музее Метрополитен

Голова женщины (Франци), ок. 1910–1915, **ЭРНСТ ЛЮДВИГ КИРХНЕР**
Лежащая обнаженная с руками, скрещенными за головой, 1917, **АМЕДЕО МОДИЛЬЯНИ**
Гертруда Стайн, 1905–1906; Бюст мужчины, 1908, **ПАБЛО ПИКАССО**
Варвары, 1937, **МАКС ЭРНСТ**

Синтетизм, Фовизм, Экспрессионизм, Кубизм, Сюрреализм

Конструктивизм, Социальный реализм, Поп-арт, Постмодернизм, Фотореализм

Художники-кубисты комбинируют в своем рисунке или скульптуре большое количество точек обзора. Жорж Брак и Пабло Пикассо развивали Кубизм в Париже между 1909 и 1914 годами.

ЖОРЖ БРАК (1882–1963); **ХУАН ГРИС** (1887–1927); **ФЕРНАН ЛЕЖЕ** (1881–1955); **ЖАК ЛИПШИЦ** (1891–1973); **ПАБЛО ПИКАССО** (1881–1973)

аналитика, грани, геометрия, мультиперспектива, синтетичность

Создателями Кубизма были испанец Пабло Пикассо и француз, бывший фовист Жорж Брак. По замечанию последнего, они «действовали как два альпиниста в одной связке».

Эти два художника усовершенствовали технику, предложенную постимпрессионистом Полем Сезанном, который подчеркивал геометрию вещей и писал различные предметы на одной и той же картине, используя несколько точек обзора. В некоторых случаях даже части одного объекта могли быть запечатлены с разных углов зрения. Раздробленные объемы примитивистского шедевра Пикассо «Авиньонские девицы» (1907) демонстрируют влияние не только Сезанна, но и африканского искусства. В 1908 году в рыбацкой деревушке Эстак Жорж Брак написал серию пейзажей, на которых по словам критика, свел «всё — пейзажи, фигуры, дома — к геометрическим элементам, к кубикам».

Когда два художника в 1909 году в Париже начали работать вместе, у обоих отображение окружающего мира стало более геометричным и менее реалистичным. Они начали дробить объекты на множество объемов с острыми гранями, холсты их сделались монохромными, с разными оттенками серого или бежевого (художники стремились избежать выразительных свойств цвета), а мультиперспективность — весьма радикальной: все грани рисовались теперь с разных углов и, словно этого было мало, еще и внахлест. Результат — плоский, раздробленный набор геометрических плоскостей, более похожий на разобранный паззл-головоломку.

Кубисты словно хотели собрать на одной картине прошлые и будущие виды изображаемого предмета, что можно соотнести с концепцией «симультанности», то есть одновременности, сформулированной в то же время французским философом Анри Бергсоном, согласно которой прошлое, настоящее и будущее являются частью единого потока. Интеллектуальная сложность Кубизма позволяет считать его первым «концептуальным» движением в живописи, а первая фаза его развития известна как Аналитический кубизм.

Начиная с 1912 года оформляется следующая стадия — Синтетический кубизм. Разложив мир на «паркет» из невыразительных монохромных объемов, кубисты добавили на свои холсты цвета, уменьшили количество граней и стали уделять больше внимания визуальной оригинальности и ритму своих композиций. С этой новой фазой связано открытие кубистами техники коллажа, papiers collés (бумажной аппликации), и внесение на холсты элементов «смешанной техники», таких как ткани и обрывки газет.

Несмотря на то что Пикассо и Брак до Первой мировой войны выставлялись редко, сведения о них распространялись и оказывали влияние на художников по всему миру. Испанец Хуан Грис, француз Фернан Леже, мексиканец Диего Ривера с энтузиазмом примкнули к Синтетическому кубизму. Француз Раймон Дюшан-Вийон, выходец из Литвы Жак Липшиц развивали эксперименты Пикассо в трех измерениях.

КЛЮЧЕВАЯ РАБОТА в Музее Тиссен-Борнемисы, Мадрид

Курильщик (Франк Авиланд), 1913, ХУАН ГРИС
После 1912 года Кубизм признал цвет, вступив тем самым в фазу, известную как Синтетический кубизм. В это время работа испанского художника Гриса привлекла к себе особое внимание. Большие плоскости зеленого, голубого, оранжевого и красного цвета на этом портрете напоминают бумажные коллажи, с которыми в то время экспериментировали Пикассо и прочие кубисты.

ДРУГИЕ РАБОТЫ в Музее Тиссен-Борнемисы

Парк в Карьер-Сен-Дени, 1909, **ЖОРЖ БРАК**
Диск, 1918; Лестница (второй этаж), 1914, **ФЕРНАН ЛЕЖЕ**
Человек с кларнетом, 1911–1912, **ПАБЛО ПИКАССО**

Примитивизм, Футуризм, Орфизм, Лучизм, Вортицизм

Сюрреализм, Социальный реализм, Абстрактный экспрессионизм, Постмодернизм

Футуризм — итальянское движение, обретшее международную известность после 1909 года. Футуристы в живописи и скульптуре славили динамизм современной городской жизни, в особенности — новые технологии, такие как автомобиль.

ДЖАКОМО БАЛЛА (1871–1958); **УМБЕРТО БОЧЧОНИ** (1882–1916); **КАРЛО КАРРÁ** (1881–1966); **ДЖИНО СЕВЕРИНИ** (1883–1966)

динамизм, силовые линии, милитаризм, скорость, технология

Футуризм — изобретение итальянского поэта Филиппо Томмазо Маринетти. В 1909 году он опубликовал во французской газете статью, в которой воспевал то, что считал жизненно важным для современности: промышленность, технологию, милитаризм, а главное — скорость и динамизм, воплотившиеся, по его мнению, в автомобиле. Он провозглашал, что «ревущая машина, мотор которой работает как выстрел крупной картечью» прекраснее знаменитой древнегреческой статуи, и решительно обрушивался на «гангрену профессоров, археологов, краснобаев и антикваров».

Затем Маринетти занялся в высшей степени экспериментальной литературой, но свой Футуристический манифест он адресовал не только писателям; в 1910 году сложилась группа художников, объявивших о своем неприятии «нелепого обожания старых холстов, старых статуй и старых предметов, восхищения всем, что поедено червями, запачкано и повреждено временем». Но какой стиль предпочитали они сами, оставалось неясным до тех пор, пока художники-футуристы — Карло Карра, Умберто Боччони, Луиджи Руссоло и Джино Северини — не познакомились в Париже с работами кубистов.

Футуристы использовали в собственных полотнах острые геометрические объемы Кубизма, отдавая при этом предпочтение таким сюжетам, как толпа в центре города или поток машин и трамваев. Они заострили чувство ритма и движения; футурист Джакомо Балла изучал для этого серии фотографий людей в движении. Футуристы хотели, чтобы их искусство вызывало эффект головокружения; «динамизм сюжетов» в их понимании означал немедленную трансформацию в чувственный опыт зрителя. «Силовые линии, — провозглашали они, — должны окутать зрителя и унести его».

В 1912 году передвижная выставка футуристов привлекла внимание художников в других европейских столицах — Париже, Берлине, Лондоне. Английский авангард, известный как Вортицизм, многим обязан итальянским экспериментам, как и русский Лучизм. И хотя Футуризм в изобразительных искусствах — это прежде всего впечатляющая живопись, на выставке присутствовали и образчики скульптуры. Самые заметные из них — работы Боччони, особенно его бронза под названием «Уникальные формы непрерывности в пространстве»: полуфигуративная статуя широко шагающего человека, мускулы ног которого напряжены и как бы «размазаны» в воздухе, изображая движение.

Маринетти и другие участники группы горячо ратовали за вступление Италии в Первую мировую войну. Но военный конфликт в буквальном смысле обескровил движение. Новые машины больше не казались столь привлекательными, после того как были использованы на практике в «совершеннейшем оркестре для убийства», по выражению кубиста Фернана Леже.

КЛЮЧЕВЫЕ РАБОТЫ в Коллекции Джанни Маттиоли, в Музее Пегги Гуггенхайм, Венеция

Динамизм велосипедиста, 1913, УМБЕРТО БОЧЧОНИ
Мчащийся велосипедист — образчик динамичного движения в футуристическом представлении. Боччони использовал рубленые, изогнутые цветовые объемы, чтобы изобразить гонщика, уносящегося вдаль, согнувшись над рулем. Использование коротких мазков — след влияния неоимпрессионистов.

Проход Меркурия перед Солнцем, 1914, ДЖАКОМО БАЛЛА (см. с. 26)
Балла дает нам возможность взглянуть из города в небо — и понаблюдать в телескоп за частичным солнечным затмением. Вся картина держится на контрасте между центральной спиралью и оранжевыми и голубыми треугольниками. Белые треугольные объемы и зеленые конусы, возможно, представляют собой оптические следы, которые Балла мог замечать на собственной сетчатке.

ДРУГИЕ РАБОТЫ в Коллекции Джанни Маттиоли, в Музее Пегги Гуггенхайм

Пути движения + динамические последовательности, 1913, **ДЖАКОМО БАЛЛА**
Этюд к картине «Город встает», 1910, **УМБЕРТО БОЧЧОНИ**
Миланская галерея, 1912; Демонстрация интервентистов, 1914, **КАРЛО КАРРА**
Голубая танцовщица, 1912, **ДЖИНО СЕВЕРИНИ**

Кубизм, Лучизм, Вортицизм, Конструктивизм, Прецизионизм

Реализм кухонной мойки, Новый реализм, Неоэкспрессионизм, Инсталляционизм

Орфизм, или Орфический кубизм — термин, изобретенный поэтом и критиком Гийомом Аполлинером, обозначил тренд к созданию ярких, лиричных картин, который выделился в парижском Кубизме и воплотился в абстрактных композициях Робера Делоне.

РОБЕР ДЕЛОНЕ (1885–1941); **СОНЯ ДЕЛОНЕ** (1885–1979); **ФРАНТИШЕК КУПКА** (1871–1957)

цветовые контрасты, калейдоскопичность, музыкальность, чистая абстракция

В эссе 1913 года Аполлинер заявил, что некоторые художники-кубисты отвергают изобразительность. Провозглашая Орфический кубизм, или Орфизм, он писал: «Это искусство творит новые сочетания из элементов, не заимствованных из видимой реальности, а полностью созданных художником, которым он придает силу реальности». Орфизм, согласно определению Аполлинера, это исследование цвета и геометрии, не имеющее ничего общего с формами реальных объектов.

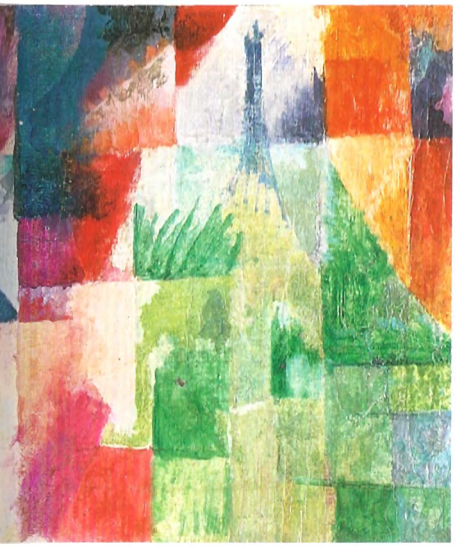
Ключевой фигурой Орфизма оказался Робер Делоне, французский художник, в чьей парижской квартире Аполлинер жил до конца 1912 года. Начиная с 1909 года Делоне изображал городские дома в кубистской манере, используя расчлененные геометрические грани. Но те полотна, которые Аполлинер увидел в 1912 году, отличались более высокой степенью абстракции. На одном из них еще можно распознать силуэт Эйфелевой башни, но остальные холсты покрыты простыми объемами чередующихся оттенков.

Делоне особенно интересовали эстетические эффекты цветовых контрастов. Он штудировал колористические изыскания неоимпрессионистов и изучал теорию симультанных цветовых контрастов знаменитого химика Мишеля-Эжена Шеврёля. В той же манере в 1912 году начали работать еще два парижских художника: жена Делоне, Соня, уроженка Одессы, и Фран-

тишек Купка, родившийся в Богемии. Благодаря Соне Делоне новый стиль распространился на костюмы и дизайн тканей.

Само слово Орфизм Аполлинер образовал от имени древнегреческого поэта Орфея, уже имевшего особое значение для символистов (см. Символизм, в особенности картину «Орфей» Одилона Редона). Легенда гласит, что своей игрой и пением Орфей зачаровывал всё вокруг — богов, людей, неодушевленные предметы. Аполлинер стал называть Делоне и Купку, а также ряд других французских художников: Фернана Леже, Франсиса Пикабиа, Марселя Дюшана, Альбера Глеза и Жана Метценже — орфистами, потому что их абстрактные работы показались ему аналогом музыкального искусства Орфея: гипнотическим, затрагивающим эмоциональные и духовные струны. Но никого из самих участников название Орфизм особо не впечатлило; даже Делоне предпочитал рассуждать, в терминах Шеврёля, о симультанности. Разногласия по поводу того, что́, собственно, значит это слово, привели к размолвке Делоне и Аполлинера. В 1914 году критик перенес свое внимание на Футуризм и никогда больше не возвращался к Орфизму. И действительно: большинство художников, провозглашенных Аполлинером орфистами, таких как Леже и Глез, правильнее было бы относить к кубистам, поскольку их сильно занимали способы изображения объектов и лишь в малой степени заботила связь между музыкой и живописью.

Вне зависимости от того, насколько широко употреблялся термин Орфизм в свое время, теперь он помогает привлечь наше внимание к работам Делоне и Купки, зачастую весьма тонким. Они первыми обратились к чистой абстракции в то самое время, когда Кандинский и супрематист Казимир Малевич прославились своими более громкими экспериментами.



КЛЮЧЕВАЯ РАБОТА в Художественном музее Филадельфии, Пенсильвания

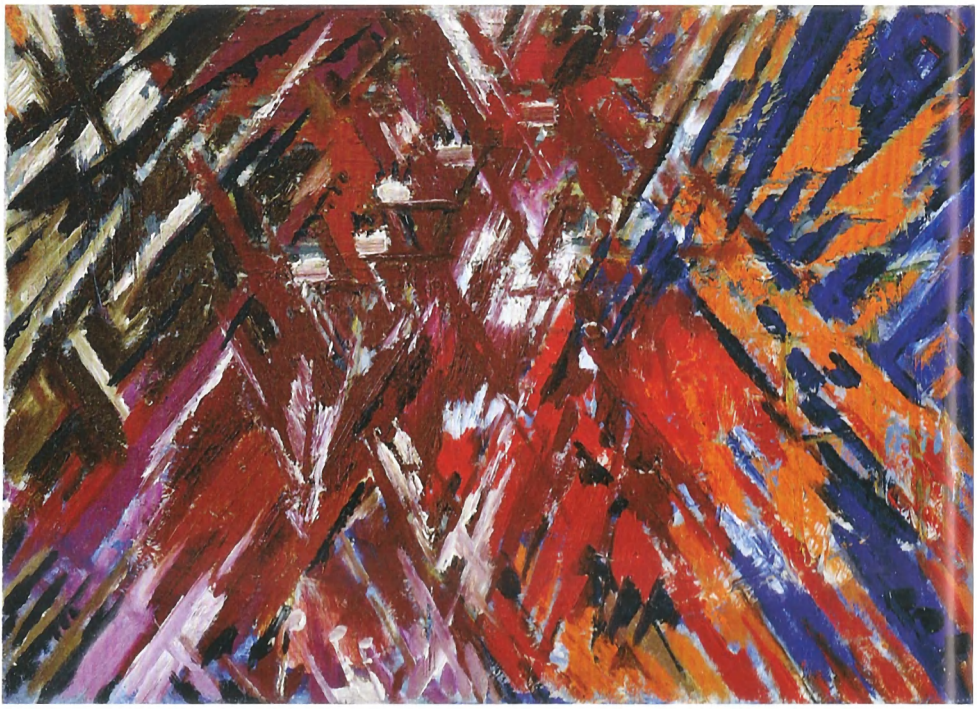
Трехстворчатое окно, 1912, РОБЕР ДЕЛОНЕ
Разрыв Орфизма с Кубизмом произошел после отказа изображать предметы. Вместо этого орфисты сосредоточились на цветовых контрастах абстрактных форм. Широкие полотна Делоне демонстрируют это новое направление. Здесь можно различить следы Эйфелевой башни — излюбленного объекта изображения для кубистов, но почти всё живописное пространство полотна покрыто безымянными многоцветными формами.

ДРУГИЕ РАБОТЫ в Художественном музее Филадельфии

Эйфелева башня, ок. 1909; Эйфелева башня №2, ок. 1910–1911; Этюд для «Команды Кардифа», ок. 1912–1913; Эйфелева башня, ок. 1925; Без названия, ок. 1925, **РОБЕР ДЕЛОНЕ**

Неоимпрессионизм, Фовизм, Кубизм, Футуризм, Лучизм

Новая вещественность, Сюрреализм, Социальный реализм, Поп-арт, Фотореализм



Лучизм — краткосрочное, но важное направление абстрактной живописи, привлекшее к себе внимание в России в 1912–1914 годах благодаря работам Михаила Ларионова и Наталии Гончаровой. Их холсты запечатлевали не предметы, а лучи света, отражаемые этими предметами.

НАТАЛИЯ ГОНЧАРОВА (1881–1962);
МИХАИЛ ЛАРИОНОВ (1881–1964)

четвертое измерение, пересечения, лучи света, отражения, прямые линии

Лучизм, от русского слова «луч», или Районизм, от французского «rayon», впервые был предъявлен московской публике в марте 1913 года на выставке авангардистов под названием «Мишень». Наряду с картинами, представляющими собой русские вариации на тему Кубизма, Футуризма и Примитивизма, некоторые работы авторства Михаила Ларионова и его спутницы жизни Наталии Гончаровой (они официально поженились только в 1955 году) свидетельствовали о возникновении нового стиля. Его характеризовало пересечение прямых цветных линий и острых треугольников. Они изображали не столько неподвижные материальные объекты, сколько невидимые лучи света.

Задачу истолковать новое движение взял на себя Ларионов. Он представил манифест Лучизма и написал целый ряд связанных с ним текстов. «Если мы желаем написать буквально то, что видим, — провозглашал он, — то и должны написать сумму отраженных от предмета лучей». Лучизм

воспроизводил в живописи пути световых лучей, отскочивших от объекта, и «неосязаемые пространственные формы», возникающие в результате их пересечения.

Лучистские работы лежат в диапазоне от того, что Ларионов описывал как Реалистический лучизм, до того, что он называл Пневмолучизмом. В первом случае некоторые объекты могут оставаться различимыми в пространстве картины. Так, в ларионовском натюрморте «Лучистая колбаса и скумбрия» (1912) перечисленная в названии снедь вполне узнаваема, хотя и несколько заслонена лучами света, от нее отраженными. Пневмолучизм подразумевает полное заслонение объекта лучами, или, что то же самое, выпадение из предметного мира.

Не имея возможности «зацепиться» за видимый мир, Пневмолучизм подразумевал метафизическую связь художника с ним. Ларионов писал, что «безостановочная насыщенная драма лучей, что определяет целостность мира», может быть найдена в «четвертом измерении» — общей концепции, горячо обсуждаемой мыслителями того времени, от математиков до мистиков. Между 1912 и 1914 годами Ларионов и Гончарова с успехом выставляли свои работы перед авангардистской публикой в Париже, Мюнхене, Риме и Лондоне. Рассуждения о четвертом измерении, а также использование цвета, порою весьма темпераментное, делало их союзниками таких художников-абстракционистов, как Василий Кандинский, который тоже заявлял о связях нерепрезентативного искусства с духовным миром.

Лучизм и Футуризм обычно упоминаются вместе благодаря динамичности и линейности, отличающих и то и другое направление, а также благодаря тому факту, что одержимость Ларионова световыми лучами подпитывалась его интересом к науке и новейшим технологиям, таким как рентгеновские лучи. Но, в отличие от футуристов, и Ларионов, и Гончарова испытывали здоровое уважение к традиции. Работая над своими лучистскими картинами, они в то же время развивали собственный примитивистский стиль, в котором смешивали кубистские и экспрессионистские техники с фольклором (русский художник и теоретик Александр Шевченко называл такой стиль Неопримитивизмом).

Этот Неопримитивизм окончательно взял верх над Лучизмом в творчестве пары в 1915 году, когда они, вдохновляясь фольклором, приступили к работе над декорациями и костюмами для модернистской труппы «Русский балет». Заслуживающих упоминания последователей у Лучизма не оказалось. Но он ярко вспыхнул и оказал немалое влияние на последующие волны русского авангарда — Супрематизм и Конструктивизм.

КЛЮЧЕВАЯ РАБОТА в Музее современного искусства, Нью-Йорк

Лучистая композиция: преобладание красного, 1912–1913, МИХАИЛ ЛАРИОНОВ
Художники-лучисты обычно обозначали свою принадлежность к движению прямо в названии, и данная работа исключением не является. Эта динамичная картина демонстрирует, что, хотя Ларионов и читал научные работы о свойствах световых лучей, воссоздавая их на холсте, он следовал своему инстинкту и смело наполнял картину яркими линиями.

ДРУГИЕ РАБОТЫ в Музее современного искусства

Электричество, 1912; Пейзаж, 47, 1912, **НАТАЛИЯ ГОНЧАРОВА**
Лучистая композиция, ок. 1912–1913; Лучистая композиция: Головы, ок. 1913; Лучистая композиция: номер 8, ок. 1913, **МИХАИЛ ЛАРИОНОВ**

Кубизм, Футуризм, Вортицизм, Супрематизм, Конструктивизм

Социальный реализм, Экзистенциализм, Реализм кухонной мойки, Интервенционизм

Вортицизм — первое английское авангардистское течение XX века, основанное в 1914 году Уиндемом Льюисом. Его название образовано от английского слова vortex — «вихрь, водоворот». Это краткосрочное направление рассматривается обычно как ответвление Футуризма, но сам Льюис, в таких изданиях, как журнал Blast («Взрыв»), отделял свою группу от итальянского движения.

ДЭВИД БОМБЕРГ (1890–1957); **АНРИ ГОДЬЕ-БЖЕСКА** (1891–1915); **УИНДЕМ ЛЬЮИС** (1882–1957); **К. Р. В. НЕВИНСОН** (1889–1946); **ДЖЕЙКОБ ЭПСТАЙН** (1880–1959)

архитектоника, водоворот, эстетика машинного века, наибольшая энергетика

«Блумсберийский кружок» — содружество художников, писателей и философов, собиравшихся в районе Блумсбери, считается наиболее влиятельной интеллектуальной группой Лондона начала XX века. Входивший в него художник и критик Роджер Фрай устраивал в Лондоне в 1910 и 1912 годах постимпрессионистские выставки, представляя на них авангардное искусство с той стороны Ла-Манша. И сам, вместе с другими блумсберийцами, художниками Дунканом Грантом и Ванессой Белл, практиковал новое искусство, а также создавал промышленные образцы для своей дизайнерской компании «Мастерские Омега», основанной в 1913 году.

Работавший на «Омегу» художник Уиндем Льюис разошелся с Фраем из-за заказов и, покинув компанию вместе с тремя сотрудниками, основал в 1914 году новую мастерскую — «Арт-центр бунтарей». В заявлении об увольнении Льюис раскритиковал «Омегу» за старомодный вкус: «Красивость, с ее по-викториански дряблой шеей — по-прежнему Идол… невзирая на всю постнеизвестно-что-фешенебельность ее драпировок». Он взывал к революционному искусству, которое сдуло бы паутину с консервативной викторианской эпохи.

Льюис работал в полуизобразительном стиле, подобном Синтетическому кубизму, но вскоре отказался от изображения узнаваемых объектов. Его картины стали представлять собой нагромождение многоугольников неправильной формы, наползающих друг на друга под всеми мыслимыми углами; эти объемы зачастую оказывались жирно обведены черным, так что их пространственная целостность сохранялась в неприкосновенности.

В 1914 году Льюис выпустил два номера периодического издания Blast, призванного популяризовать его искусство и идеи. Журнал имел подзаголовок «Обозрение великого английского водоворота» и создавался в сотрудничестве с поэтом-модернистом Эзрой Паундом, провозгласившим во вступительном эссе, что водоворот — это «точка с наибольшей энергетикой». Словечко подытоживало те водовороты объемов, которые Льюис обрушивал на зрителя, поэтому дало название новому течению. Лондонская выставка Вортицизма прошла в 1915 году, на ней была представлена не только живопись, но и скульптуры Джейкоба Эпстайна и Анри Годье-Бжески.

В радикальных типографских опытах журнала Blast ощущалось влияние авторских книг итальянского поэта-футуриста Филиппо Томмазо Маринетти, а некоторые преувеличенные выпады Вортицизма напоминают футуристическую риторику — особенно в том, что касается восхищения перед наступающей эпохой машин. Художники, связанные с Вортицизмом, такие как Дэвид Бомберг и К. Р. В. Невинсон, сохраняли в своих работах некоторое подобие изобразительности и, подобно футуристам, «схватывали» в движении такие объекты, как лошади, толпа и корабли.

Но Вортицизм лишен «суеты и истерики», свойственных, по словам Льюиса, итальянскому движению: при всем восхищении «механизацей, новыми зданиями, мостами и рабочими местами» вортицисты понимают, что будущее окажется обезличенным и грубым. «Архитектурные» работы Льюиса выражают пространственную сложность городской среды; картины Невинсона, в которых отразился его опыт работы шофером кареты скорой помощи в Первую мировую войну, пугают своей графической ясностью.

Война разрушила Вортицизм, большинство членов движения было призвано на службу, Годье-Бжеска стал одним из миллионов погибших в боевых действиях. «Водоворот» оказался слишком мимолетен, чтобы поколебать общее консервативное предубеждение британцев по поводу современного искусства.

КЛЮЧЕВАЯ РАБОТА в Галерее Тейт, Великобритания

Мастерская, ок. 1914–1915, УИНДЕМ ЛЬЮИС
В этой характерной для него работе лидер Вортицизма Уиндем Льюис воспевает архитектуру современного города. Четырехугольники — возможно, отсылающие к окнам зданий, — распределены по плоскостным кластерам, передающим ощущение уровней пространства. Острые диагональные углы и неупорядоченные цвета добавляют динамизма.

ДРУГИЕ РАБОТЫ в Галерее Тейт

Грязевая ванна, 1914, **ДЭВИД БОМБЕРГ**
Композиция, 1913; Толпа, ок. 1915, **УИНДЕМ ЛЬЮИС**
Мина, 1915; Пулемет, 1915, **К. Р. В. НЕВИНСОН**

Кубизм, Футуризм, Орфизм, Лучизм

Импрессионизм, Сюрреализм, Социальный реализм, Поп-арт, Неоэкспрессионизм

Супрематизм

Вид абстрактного искусства, разработанный русским художником Казимиром Малевичем и расцветший в 1915 году. Форма сводилась к минимуму: несколько простых геометрических фигур в основных цветах на белом фоне. Малевич утверждал, что его нефигуративные образы могут дать «чистое чувство».

КСЕНИЯ БОГУСЛАВСКАЯ (1892–1972); **ЭЛЬ ЛИСИЦКИЙ** (1890–1941); **КАЗИМИР МАЛЕВИЧ** (1878–1935); **ИВАН ПУНИ** (1894–1956); **ОЛЬГА РОЗАНОВА** (1886–1918)

нерепрезентативное, чистое чувство, автореферентность, простые геометрические формы, бесконечность

Кубизм и Футуризм свели живописное пространство к набору геометрических объемов и пересекающихся линий. Но в своем крайнем виде эта тенденция выразилась в работе Казимира Малевича, представленной русской публике на выставке авангардного искусства в Петрограде в 1915 году. «Черный квадрат» — это просто большой квадрат черной краски на холсте, окруженный белым полем. Листовка Малевича гласила: «Квадрат… лицо нового искусства! Квадрат живой, царственный младенец. Первый шаг чистого творчества в искусстве».

Это новое искусство было окрещено Супрематизмом. «До него были наивные уродства и копии натуры», — утверждалось дальше в манифесте. Изобразительность — враг, считали Малевич и другие художники, подписавшие манифест: Ксения Богуславская, Иван Пуни и Ольга Розанова. «Когда исчезнет привычка сознания видеть в картинах изображение уголков природы… тогда только увидим чисто живописное произведение».

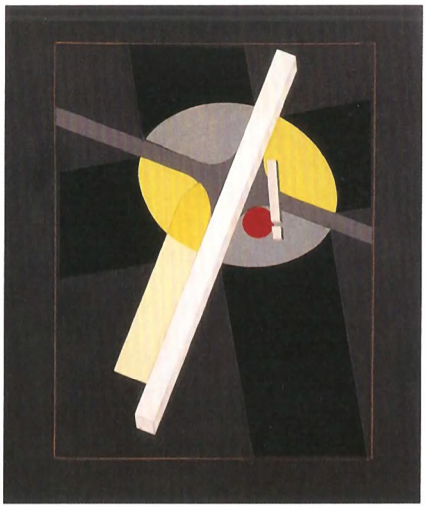
В отличие от Кубизма или Футуризма живописные формы Супрематизма совершенно автореферентны и не зависят от реального мира. В особенности это относится к форме квадрата — выбранного потому, что в природе он не встречается. Другие работы Мале-

вича 1915 года содержали черный круг или синий треугольник, пересекающийся с черным квадратом.

Малевич говорил, что Супрематизм значит «наивысшую степень (по-французски — suprême) чистого чувства». «Чистые чувства» тут означают чистоту сознания, возможную без созерцания предметного мира. «Я преобразился в нуле форм… и вышел из круга вещей», — объясняет художник. Малевич описывает царство, лежащее за «кругом вещей», как «бесконечность». Несмотря на то что, повесив в 1915 году «Черный квадрат» в углу комнаты, на стыке двух стен, он тем самым спровоцировал сравнение с русскими иконами, которые обычно так и размещали, о бесконечности он говорит не в религиозном, а в научном смысле, подразумевая «бесконечную пропасть» космоса.

Между 1915 и 1917 годами работы Малевича становятся более динамичными, в них задействуется большее количество простых форм, пересекающихся в большем числе точек. В следующем году Малевич завершает серию работ «Белое на белом», в которых наносит на белый фон белые формы с едва различимым контуром. После революции новый режим поддержал Супрематизм: Малевич становится директором художественной школы в Витебске.

Один из самых ревностных сотрудников Малевича, Эль Лисицкий, распространил влияние русского абстрактного искусства на Запад, установив связи с неопластицистами в Нидерландах и школой Баухаус в Германии. В начале 1920-х на родине движение было заслонено Конструктивизмом, а позднее, к концу десятилетия, — Социальным (Социалистическим) реализмом. Но чистота его форм позже отозвалась в Постживописной абстракции и в Минимализме.



КЛЮЧЕВЫЕ РАБОТЫ в Городском музее, Амстердам

↑ **Этюд для проуна, ок. 1922, ЭЛЬ ЛИСИЦКИЙ**
Эль Лисицкий создал под влиянием Малевича собственную серию супрематических картин, известных как «проуны». В отличие от форм Малевича проуны выглядели трехмерными, отражая интерес Лисицкого к архитектуре. Дальнейший рост этого интереса сблизил его с конструктивистами, которых вдохновляли объекты реального мира.

← **Супрематическая композиция (с восемью красными прямоугольниками), 1915, КАЗИМИР МАЛЕВИЧ**
Творческая задача, которую ставил перед собой Малевич, — полное освобождение своих работ от любых отсылок к объектной реальности. Этот набор прямоугольников характеризуется тем, что ни все они вместе, ни каждый по отдельности не в состоянии напомнить зрителю какой-либо конкретный предмет.

ДРУГИЕ РАБОТЫ в Городском музее

Живописный реализм футболиста, 1915; Супрематизм: восемнадцатая конструкция, 1915; Супрематизм: автопортрет в двух измерениях, 1915; Мистический супрематизм, 1920–1922, **КАЗИМИР МАЛЕВИЧ**

Лучизм, Конструктивизм, Постживописная абстракция, Минимализм

Импрессионизм, Сюрреализм, Социальный реализм, Неоэкспрессионизм

Конструктивизм дебютировал на той же выставке в Петрограде в 1915 году, что и Супрематизм. Хотя оба направления имели дело с геометрической абстракцией, создателей Конструктивизма вдохновляли функциональные структуры и технологии. Внимание Конструктивизма к социальным задачам сделало его любимым стилем советской власти в 1920-е годы.

НАУМ ГАБО (1890–1977); **ЛЮБОВЬ ПОПОВА** (1889–1924); **АЛЕКСАНДР РОДЧЕНКО** (1891–1956); **ВАРВАРА СТЕПАНОВА** (1895–1958); **ВЛАДИМИР ТАТЛИН** (1885–1953)

конструкция, геометрическая абстракция, современные материалы, утилитарность, технологичность

Художники разных школ нередко выражают недовольство друг другом, но мало кто делал это с такой яростью, как Казимир Малевич и Владимир Татлин. Малевич, духовный отец Супрематизма, настаивал на том, что абстрактное искусство должно отринуть реальный мир, Татлин же хотел объять его. Он производил геометрические скульптуры, используя такие повседневные материалы, как стекло, металл, дерево.

Татлин и его единомышленники: Наум Габо, Александр Родченко, Варвара Степанова — создавали конструкции, напоминающие футуристические машины и здания: дома, башни, подъемные краны. Эти эффектные структуры сопровождались двумерными работами: картинами, рисунками и принтами. В своих четко продуманных композициях, лишенных каких бы то ни было декоративных элементов, конструктивисты ухватывали сам дух технологической эпохи.

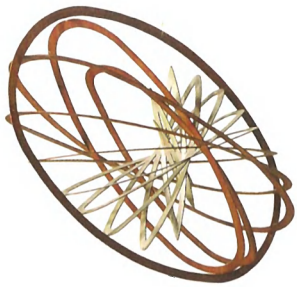
В то время движение было известно как Продуктивизм; термин Конструктивизм распространился не раньше 1921 года. Идеология конструктивистов совпадала с идеологией революционеров, пришедших к власти в 1917 году. Коммунисты считали границу между искусством и промышленностью буржуазным предрассудком и призывали художников работать рука об руку с учеными, архитекторами и инженерами во имя социального прогресса. Работы Татлина сделались

воплощением утопии; он разработал впечатляющий дизайн спиралеобразной металлической башни (известной как «Памятник III Интернационалу») 400-метровой высоты с вращающимися элементами, включающими в себя лекционный зал и информационное бюро.

Этот нереализованный проект стал иконой Конструктивизма и оказал огромное воздействие на его дальнейшее развитие, уничтожив разницу между скульптурой и архитектурой. Но при этом Габо заявил: «Подобное искусство — не чисто конструктивное искусство, но простая имитация машины». Он и его брат Антуан Певзнер покинули группу в 1920 году, разочарованные тем, что Татлин сам принялся разрабатывать технику; они полагали, что искусство не нуждается в прямом социальном применении. Братья эмигрировали в 1923 году и способствовали популяризации на Западе собственной, не столь прикладной, формы Конструктивизма.

Те конструктивисты, что остались в России, занялись промышленным дизайном. Родченко совершенствовался в фотографии и типографике; его фотомонтажи, плакаты и журнальные макеты входят в число лучших достижений Конструктивизма. В то время большинство фабрик еще не было технологически готово к полномасштабному производству конструктивистских предметов, хотя эскизы Степановой и Поповой для тканей широко использовались в 1923–1924 годах.

В 1928 году Сталин обратился к Социалистическому реализму, и Конструктивизм впал в немилость. Но акцент на социальной функции искусства и то, что конструктивисты стремились разрушить границы между его различными видами, отразились в будущем, до сих пор давая художникам пищу для размышлений.



КЛЮЧЕВЫЕ РАБОТЫ в Музее современного искусства, Нью-Йорк

↑ **Пространственная конструкция № 12, ок. 1920, АЛЕКСАНДР РОДЧЕНКО**
Родченко соорудил эту завораживающую скульптуру, вырезая концентрические эллипсы из покрытой алюминиевой краской фанеры и затем развернув их в три измерения. Вид у работы получился совершенно футуристический — как сам Конструктивизм: она элегантно воспроизводила орбиты планет в современных тогда материалах.

← **Памятник III Интернационалу, 1920, ВЛАДИМИР ТАТЛИН**
Обложка брошюры критика Николая Пунина воспроизводит огромную металлическую башню, которую Татлин предполагал возвести для международного коммунистического конгресса в Москве в 1921 году. По словам самого художника, она сочетала «чистую художественность форм с прикладными задачами». Хотя башня так никогда и не была построена, ее подчеркнутая функциональность определила развитие Конструктивизма в следующем десятилетии.

ДРУГИЕ РАБОТЫ в Музее современного искусства

Голова женщины, ок. 1917–1920/1916, **НАУМ ГАБО** Конструкция, 1920; Линеарная конструкция, 1920; Линейная конструкция, 1920, **АЛЕКСАНДР РОДЧЕНКО** Фигура, 1921, **ВАРВАРА СТЕПАНОВА**

Кубизм, Футуризм, Лучизм, Супрематизм, Интервенционизм

Импрессионизм, Социальный реализм, Неоэкспрессионизм

Дадаизм (или Дада) — междисциплинарное движение, задачей которого был подрыв власти общественных, политических и культурных авторитетов с помощью нарочито абсурдных и нелепых действий. Возник в 1916 году как ответ ценностям, приведшим к Первой мировой войне. Дадаизм был явлением международным по размаху и провокационным по технике.

ХАНС (ЖАН) АРП (1866–1966); **МАРСЕЛЬ ДЮШАН** (1887–1968); **ФРАНСИС ПИКАБИА** (1879–1953); **МАН РЭЙ** (1890–1976); **КУРТ ШВИТТЕРС** (1887–1948)

абсурдность, случайность, иконоборчество, иррациональное, реди-мейд

Дадаизм был не столько стилем живописи, сколько состоянием ума. Спасаясь от войны в нейтральной Швейцарии, группа писателей, художников и исполнителей принялась бунтовать против рассудочности западного общества — силы, которая так много сулила, а привела лишь к бессмысленной бойне. Немецкий поэт Хуго Балль объяснял, как именно дадаисту надлежит бороться «против агонии и смертельного опьянения времени»: «Дадаист любит необычное, даже абсурдное… Поэтому ему подходит любая маска. Любая игра в прятки, наделенная способностью к мистификации».

В 1916 году Балль и его жена Эмми Хеннингс основали в неблагополучном районе Цюриха «Кабаре Вольтер», на сцене которого царили хаос и ирония. Тристан Тцара и Ричард Хюльзенбек, французский румын и немец, одновременно декламировали на трех разных языках; Балль читал «звуковые поэмы», состоящие из выдуманных им бессмысленных слов. В том же году само слово Дада впервые появилось в издаваемом при

«Кабаре Вольтер» одноименном журнале, и Балль написал дадаистский манифест. По-детски звучащее словечко, объяснял он, было выбрано благодаря его многозначности: во Франции им обозначают деревянную лошадку, по-немецки это значит «давай, пока», а по-румынски — «да, да».

Ричард Хюльзенбек утверждал, что слово «дада» взято наугад из словаря. Такое упование на случайность — автоматизм — отличает работы всех художников, связанных с Дадаизмом. Франко-германский художник Ханс (Жан) Арп подбрасывал бумажные обрезки и приклеивал их там, где они падали, отрицая таким образом идею, что художник должен тщательно следить за тем, как организована создаваемая им форма.

Французы Марсель Дюшан и Франсис Пикабиа, спасаясь от войны, перебрались в Нью-Йорк и вместе с уроженцами Филадельфии Ман Рэем и Мортоном Ливингстоном Шамбергом заняли ведущее положение в американском Дадаизме. Они больше преуспели в высмеивании арт-истеблишмента, чем в антивоенных призывах, а Марсель Дюшан показал себя прирожденным провокатором.

В 1916 году он выставил свои первые реди-мейды. Утверждение, что любой предмет может считаться произведением искусства, если того пожелает художник, встретило противоречивый отклик — но оказало огромное влияние на дальнейшую художественную деятельность.

Берлинские художники Джон Хартфильд (урожденный Хельмут Херцфельд, изменивший имя в знак протеста против немецкого милитаризма) и Ханна Хёх совершенствовались в политическом фотомонтаже, кёльнский дадаист Макс Эрнст работал с коллажем и скульптурой, а Курт Швиттерс основал в Ганновере дадаистскую «группу» (состоящую из него одного) «Мерц». При этом он работал с таким эфемерным материалом, как бумажный мусор, составляя из него коллажи и объемные конструкции. Пикабиа, Тцара и французский писатель Андре Бретон перенесли Дадаизм в Париж, где тот мутировал в Сюрреализм. А дадаистская смесь абсурда, анархии, иронии и иконоборчества вернулась во второй половине XX века в таких движениях, как Концептуализм и Неодадаизм.

КЛЮЧЕВАЯ РАБОТА в Галерее Тейт, Великобритания

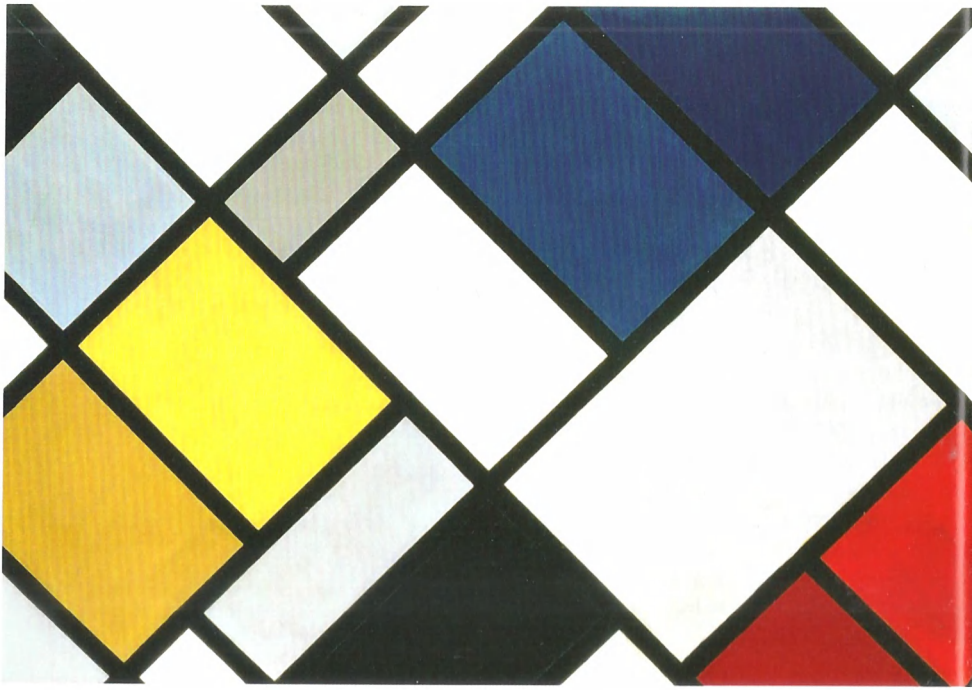
Фонтан, 1917 (реплика 1964 года), МАРСЕЛЬ ДЮШАН
Представив на художественную выставку в Нью-Йорке обычный писсуар, французский художник спровоцировал скандал, отголоски которого слышны до сих пор. Столь радикальное переосмысление самой идеи произведения искусства помогло определить Дадаизм. Арт-объект можно не только создавать, но и выбирать, причем выбирать где угодно, хоть в уборной. Дюшан подписал писсуар псевдонимом R. Mutt («болван»), иронично обыграв устоявшийся обычай подписывать работы.

ДРУГИЕ РАБОТЫ в Галерее Тейт

Новобрачная, раздетая своими холостяками, даже (Большое стекло), 1915–1923 (реконструкция Ричарда Гамильтона, 1965–1966); Почему бы не чихнуть Роза Селяви, 1921 (реплика 1964), **МАРСЕЛЬ ДЮШАН**
Будильник, 1919; Фиговый лист, 1922, **ФРАНСИС ПИКАБИА**
Картина пространственного роста — картина с двумя собачками, 1920–1939, **КУРТ ШВИТТЕРС**

Сюрреализм, Неодадаизм, Концептуализм, Перформанс, Сенсационализм

Импрессионизм, Неоимпрессионизм, Синтетизм, Социальный реализм, Реализм кухонной мойки



Неопластицизм — термин, введенный Питом Мондрианом для описания творчества группы «Де Стейл» — объединения художников, дизайнеров и архитекторов, образовавшегося в Нидерландах в 1917 году. Решетки из черных линий, отсекающих друг от друга плоскости основных цветов, — наглядный пример изобразительного языка этого движения.

БАРТ ВАН ДЕР ЛЕК (1876–1958); **ТЕО ВАН ДУСБУРГ** (1883–1931); **ЖОРЖ ВАНТОНГЕРЛО** (1886–1965); **ПИТ МОНДРИАН** (1872–1944); **ГЕРРИТ РИТВЕЛЬД** (1888–1964)

динамическое равновесие, решетки, основные цвета, геометрический порядок

В то время как дадаисты в Швейцарии использовали абсурд, чтобы возвысить голос против Первой мировой войны, голландец Тео ван Дусбург собрал группу художников, писателей, архитекторов и дизайнеров, чтобы ответить совсем по-другому.

Первыми художниками, призванными под знамена «Де Стейл», стали голландец Барт ван дер Лек и бельгиец Жорж Вантонгерло. Ван Дусбург и его соотечественник Пит Мондриан выступили в качестве основных теоретиков «Де Стейл», излагая свои идеи на страницах одноименного журнала, — но гораздо большее значение для популяризации идей «Де Стейл» имел стиль самого Мондриана.

Начиная с 1913 года его изображения развивались в сторону чисто абстрактных матриц, составленных из черных горизонтальных и вертикальных линий. К 1917 году они упорядочились настолько, что образовывали на холстах пра-

вильную решетку. Ячейки решетки закрашивались ровным слоем краски, цвета которой начиная с 1920 года Мондриан свел к основным и к черному. Несмотря на кажущуюся простоту такого визуального словаря, голландец прилагал много усилий к тому, чтобы добиться динамического равновесия в своих картинах.

Сам Мондриан описывал свою стилистику как Неопластицизм и в эссе 1920 года объяснял этот термин так: «Логика требует, чтобы искусство служило пластическим выражением всего нашего существования… оно также должно быть прямым выражением универсального внутри нас — которое точно соответствует универсальному снаружи нас». «Де Стейл» рассматривал искусство скорее как «пластический эквивалент» основополагающего порядка мироздания, нежели как выражение чистых эмоций.

Неопластицизм разделял метафизику Супрематизма, хотя у Мондриана можно обнаружить больше созерцательности и веры в гармонию, чем у Малевича. Не разделяя увлеченности техникой, свойственной конструктивистам, неопластицисты также считали, что искусство должно воплощаться в повседневную жизнь. Самый влиятельный дизайнер «Де Стейл» — голландец Геррит Ритвельд. Его здания, геометрически структурированные таким же образом, как и полотна неопластицистов, оказали решающие влияние на формирование Интернационального стиля в архитектуре.

В 1920-е годы ван Дусбург работал в немецкой художественной школе Баухаус. Он принял в свой стиль диагональные линии — к вящему изумлению Мондриана, демонстративно покинувшего группу в 1924 году. Свою «вариацию на тему» ван Дусбург назвал Элементаризмом и продолжал выпускать журнал *De Stijl* до 1932 года. После чего возглавил другое направление геометрической абстракции — Конкретизм. Мондриан уехал в Нью-Йорк, чтобы избежать Второй мировой войны. Его работы оказали немалое воздействие на послевоенных абстракционистов этого города.

КЛЮЧЕВАЯ РАБОТА в Муниципальном музее Гааги

Контркомпозиция диссонансов XVI, 1925, ТЕО ВАН ДУСБУРГ

Решение ван Дусбурга включать в свои работы диагональные линии спровоцировало разрыв с коллегой-неопластицистом Питом Мондрианом. Палитра красок здесь шире, чем у Мондриана; за десятилетие стиль ван Дусбурга стал более игровым и разнообразным — в то время как его соотечественник продолжал работать с основными цветами и правильной решеткой.

ДРУГИЕ РАБОТЫ в Муниципальном музее Гааги

Игроки в карты, 1917; Композиция IX, 1917–1918, **ТЕО ВАН ДУСБУРГ**

Композиция с сеткой III: ромбовидная композиция, 1918; Сцена 1, с красным, черным, голубым и желтым, 1921; Победа буги-вуги, 1942–1944, **ПИТ МОНДРИАН**

Сюрреализм, Конструктивизм, Баухаус, Постживописная абстракция, Минимализм

Дадаизм, Сюрреализм, Реализм кухонной мойки, Фотореализм, Неоэкспрессионизм

Баухаус — учебное заведение, основанное в 1919 году в Веймаре, Германия, с целью соединить авангард изобразительного искусства с дизайном и архитектурой. На школу оказали влияние идеи британского «Движения искусств и ремесел» и Экспрессионизма, а начиная с 1922 года — Конструктивизма.

ГЕРБЕРТ БАЙЕР (1900–1985); **ЙОХАННЕС ИТТЕН** (1888–1967); **ВАСИЛИЙ КАНДИНСКИЙ**(1866–1944); **ПАУЛЬ КЛЕЕ** (1879–1940); **ЛАСЛО МОХОЙ-НАДЬ** (1895–1946)

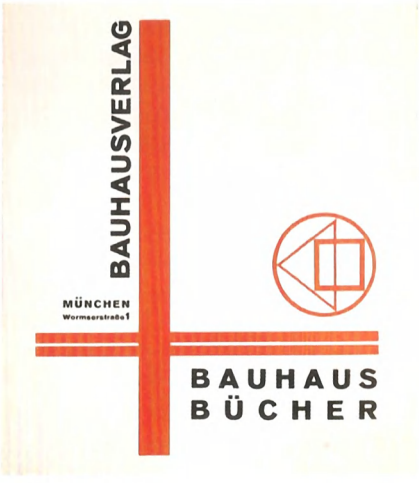
функциональность, геометрия, мастерские, высокая технологичность, утопизм

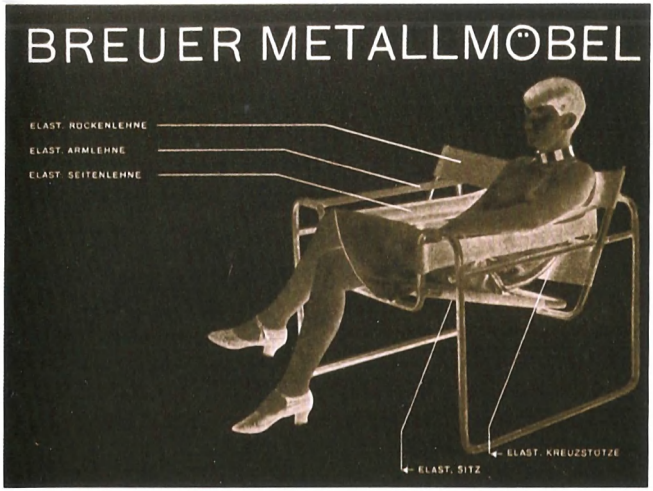
Директор-основатель Вальтер Гропиус вывел название «Баухаус» (Bauhaus) из слов bauen — «строить» и Haus — «дом». Но, будучи архитектором, не мог не иметь в виду еще и слово bauhütten, которым в средневековой Германии обозначались гильдии строителей, поскольку надеялся, что в школе будет царить тот же общинный дух: представители разных видов искусства работают вместе, формируя «новую гильдию ремесленников без классовых различий», которая могла бы, согласно установочному манифесту Гропиуса, «создавать новое здание будущего, где все сольется в едином образе: архитектура, скульптура, живопись».

Этот утопический синтез, по сути, являлся новой версией Gesamtkunstwerk (тотальное произведение искусства) — концепции, широко обсуждавшейся в Германии XIX века представителями самых разных профессий, включая композитора Рихарда Вагнера. Также в Баухаусе ощущается влияние английского движения «Искусства и ремёсла». Среди педагогов Баухауса были выдающиеся авангардисты. Изначально ядро составляли экспрессионисты. Швейцарский художник Йоханнес Иттен разработал вводный курс, призванный освободить студентов от традиционных представлений об искусстве. Его соотечественник Пауль Клее читал лекции по композиции, а русский художник Василий Кандинский, пионер Абстракционизма, учил форме и цвету. Все эти художественные теории воплощались на практике в ремесленных мастерских, где учитель и ученик находились скорее в отношениях мастера и подмастерья. Иттен, например, был мастером по металлу, а Клее отвечал за росписи по стеклу и создание книжных переплетов.

Под влиянием приглашенных лекторов, неопластициста Тео ван Дусбурга и русского абстракциониста Эль Лисицкого, Гропиус объявил о новой фазе развития, основанной на принципах, подобных конструктивистским.

Школа сосредоточилась теперь на воспитании не художников-ремесленников, а дизайнеров и инженеров, способных создавать прототипы для серийного производства. Ласло Мохой-Надь, чья стилистика была близка к конструктивистской,





КЛЮЧЕВЫЕ РАБОТЫ в музее Виктории и Альберта, Лондон

← **Реклама кресла Breuer Metallmöbel, 1927, ГЕРБЕРТ БАЙЕР**
Эта реклама напоминает нам, что в середине 1920-х Баухаус стал более коммерчески ориентированным. Здесь производили и распространяли мебель таких дизайнеров, как Марсель Бройер. Простой шрифт без засечек, выбранный Байером — профессором рекламы, верстки и типографики, — отражает строгий функциональный стиль самого кресла.

заменил Иттена. Геометрическая абстракция, уже ставшая отличительной чертой школы, сделалась еще отчетливее, а высокотехнологичные материалы и механизмы теперь горячо приветствовались.

После того как правительство Веймара отозвало финансирование, школа переехала в Дессау, где сочувствующие левым местные власти предоставили ей средства на строительство нового здания. Архитектурный факультет под руководством швейцарца Ханнеса Майера разработал новаторский проект — функциональный и лаконичный, положив начало тому, что теперь известно как Интернациональный стиль. Майер возглавил Баухаус в 1928 году; под его руководством разработанная здесь мебель, обои, ткани пошли в производство, архитектор Людвиг Мис ван дер Роэ стал директором школы в 1930-м, а в 1933 году Баухас был закрыт нацистами. Связанные с ним художники эмигрировали в Великобританию и США. По ту сторону Атлантики идеи Баухауса пришлись очень кстати, особенно в области архитектуры, и многие преподаватели стали влиятельными профессорами архитектуры и дизайна.

↙ **Обложка книги издательства Баухауса, ок. 1924, ЛАСЛО МОХОЙ-НАДЬ**
Обложка брошюры служит иллюстрацией геометрической эстетики Баухауса. Подобно архитектуре и промышленному дизайну, ради которых школа и создавалась, композиция показывает, как добиться прекрасного эффекта минимальными средствами, используя простые линии и объемы. Брошюра рекламирует серию книг учителей Баухауса те желали, чтобы их уроки вышли на международный уровень.

ДРУГИЕ РАБОТЫ в Музее Виктории и Альберта

Абстрактная композиция, ок. 1922–1925, **ВАСИЛИЙ КАНДИНСКИЙ**
Колдунья с гребнем, 1922, **ПАУЛЬ КЛЕЕ**
Леда и Лебедь, 1926; Ревность, 1927; Плакат «Быстро благодаря пневматическим дверям», 1937, **ЛАСЛО МОХОЙ-НАДЬ**

Экспрессионизм, Супрематизм, Конструктивизм, Неопластицизм

Социальный реализм, Фотореализм, Неоэкспрессионизм, Стрит-арт

Прецизионизм развивался в американском искусстве в 1920-е годы. Его представителей интересовала репрезентация современной индустрии и архитектуры: всем сюжетам свойственна подчеркнутая монументальность. Упор на геометричные формы выдавал влияние Кубизма, так что критики порой даже называли его Кубическим реализмом.

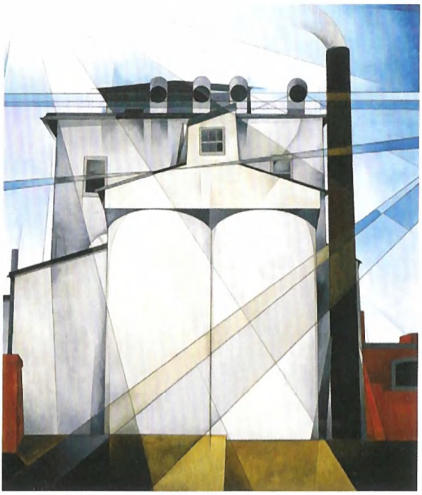
ЧАРЛЬЗ ДЕМУТ (1883–1935); **РОЛСТОН КРОУФОРД** (1906–1978); **ЛУИС ЛОЗОВИК** (1892–1973); **ДЖОРДЖИЯ О'КИФФ** (1887–1986); **ЧАРЛЬЗ ШИЛЕР** (1883–1965)

американская мечта, геометризм, индустриальное, монументальность, фотография

Прецизионизм — скорее общая для ряда художников эстетика, чем определенная группа с манифестом. Само происхождение слова непонятно. Первое описание стиля появилось в статье 1947 года, но ее автор — критик Вольфганг Борн — уверял, что термин использовали еще в 1920-е годы художник Чарльз Шилер и искусствовед Альфред Барр.

Прилагательное precision, «точный» (от него же происходит технический термин «прецизионный», то есть «особо точный»), безусловно, было в ходу в 1920-е годы. Им описывали работы таких художников, как Шилер, Чарльз Демут и Луис Лозовик, которые с максимальной четкостью отображали машины и инфраструктуру индустриальной Америки — заводские комплексы, небоскребы и висячие мосты. Прецизионизм разделял с Футуризмом восхищение урбанистикой XX века. Но если итальянское движение воспевало скорость и динамизм, то американские художники хотели передать ощущение монументальности, сопоставимое с работами постимпрессиониста Поля Сезанна.

Простые геометрические объемы и четкие контуры резко очерчивают структуру



домов и прочих объектов. Такой геометризм уплощает предметы, подобно кубистическим репрезентациям Пабло Пикассо и Жоржа Брака, которых Шилер обожал. Но современный мир у прецизионистов не распадался на куски, как у кубистов; наоборот, его формы становились зримыми и весомыми. Дымовые трубы обретали твердость и скульптурность древних обелисков.

Поверхность картин отличал лаконизм и лоск только что отлакированного автомобиля. Европейцы после Первой мировой войны подрастеряли восторг перед машинной эпохой, но в Америке массовое производство машин по-прежнему выступало символом прогресса и благодаря широкой рекламе — гламура. Прецизионизм, таким образом, воспринимался как прославление американской мечты — несмотря на загадочное отсутствие на городских пейзажах людей, как будто их присутствие могло нарушить совершенство геометрических форм.

Острые края, воспроизведенные на картинах, придавали им вид фотографий с хорошо наведенной резкостью. Экспериментальные фотоработы Пола Стренда

и Альфреда Стиглица помогали художникам с выбором необычных ракурсов. Шилер сам много работал как фотограф, Ford Motor Company наняла его, чтобы запечатлеть один из своих заводов. Джорджия О'Кифф, вышедшая замуж за Стиглица, связала себя с Прецизионизмом серией картин с небоскребами; она перенесла технику фотографии на свои знаменитые картины, изображающие цветы с лепестками, выходящими за края холста.

В течение 1930-х картины Шилера и прочих сместились от геометризма в сторону еще большего натурализма, предвосхищая позднейшее появление Фотореализма. После 1945 года наступление атомного века развеяло последние иллюзии касательно технического прогресса — и это подкосило Прецизионизм. Но достижения этого направления оказали впоследствии влияние на Индустриальный минимализм Дональда Джадда и Поп-арт Роберта Индианы.

← **Мой Египет, 1927, ЧАРЛЬЗ ДЕМУТ**
Заглавие работы, уравнивающее бетонный элеватор с монументальными памятниками древних цивилизаций, дает представление о том, каким образом Прецизионизм идеализировал индустриальный пейзаж современной Америки. Гладкость поверхности картины характерна для Демута и подобных ему американских художников, которые старались сделать так, чтобы мазков не было видно. Даже дым из трубы — это простой геометрический объем.

ДРУГИЕ РАБОТЫ в Музее американского искусства Уитни

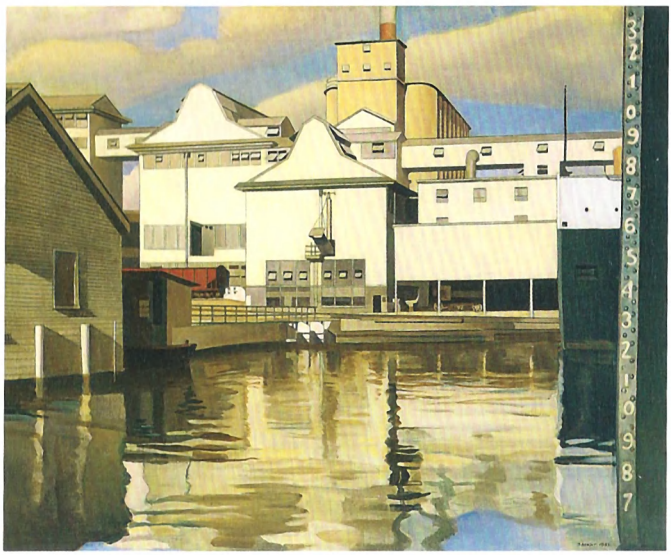
Литейный цех, Коутсвил, Пенсильвания, 1936–1937, **РОЛСТОН КРОУФОРД**
Нью-Йорк, 1925; Угол металлургического завода, 1929, **ЛУИС ЛОЗОВИК**
Цветочная абстракция, 1924, **ДЖОРДЖИЯ О'КИФФ**
Офисный интерьер, Уитни Студио Клуб, 10 Западная 8-я улица, ок. 1928, **ЧАРЛЬЗ ШИЛЕР**

Кубизм, Футуризм, Поп-арт, Минимализм, Фотореализм

Супрематизм, Новая вещественность, Сюрреализм, Инсталляционизм

КЛЮЧЕВЫЕ РАБОТЫ
в Музее американского искусства Уитни, Нью-Йорк

→ **Завод Ривер Руж, 1932, ЧАРЛЬЗ ШИЛЕР**
Эта картина — оммаж заводу «Форда» — демонстрирует тесную связь движения с фотографией. Шилер заснял здание и работал с отпечатками, чтобы воссоздать столь реалистичное изображение, показывающее отход интересов художника от более геометрического стиля предыдущего десятилетия.



Парижская школа

Термин, обозначающий интернациональное сообщество художников, работавших в Париже между мировыми войнами и не связанных одним стилем или художественной практикой. Его применяют к тем «парижанам», которых невозможно загнать в рамки какого-то другого «изма».

КОНСТАНТИН БРАНКУЗИ (1876–1957); ХУЛИО ГОНСАЛЕС (1876–1942); АМЕДЕО МОДИЛЬЯНИ (1884–1920), ХАИМ СУТИН (1893–1943), МАРК ШАГАЛ (1887–1985)

художественный бум, богема, разнообразие, эмигранты, еврейство

Статус французской столицы как центра мировой художественной жизни после признания Кубизма оказался непререкаем. Художники со всей Европы и из Америки стекались сюда после Первой мировой войны в огромном количестве, чтобы влиться в число авангардистов и пожать плоды возникшего художественного бума. В перерыве между войнами в Париже прошло не менее 20 значимых салонов и существовало 120 галерей, привлекавших множество коллекционеров и несметное число художников, мечтавших разделить удачу таких великолепных чужаков, как испанец Пабло Пикассо. Благодаря относительной политической стабильности Франции такая ситуация сохранялась до самого начала Второй мировой войны.

Критик Андре Варно выдвинул термин Парижская школа в начале 1920-х, чтобы обозначить художников в первую очередь нефранцузского происхождения, осевших в городе. Варно с одобрением отмечал вклад этих художников, скульпторов, граверов, в то время как другие говорили о «нашествии чужаков».

Подобный национализм подогревался антисемитизмом, поскольку некоторые художники, причем из числа самых талантливых, были евреями: выходцы из Российской империи Марк Шагал и Хаим Сутин, итальянец Амедео Модильяни. После Второй мировой войны и Холокоста подобные настроения исчезли и термин Парижская школа стал применяться в равной степени как к французам, так и к иностранцам, работавшим в городе.

Термин позволяет, при всем стилистическом разнообразии, объединить столь разные работы, как абстракции румынского скульптора Константина Бранкузи, неповторимые конструкции уроженца Барселоны Хулио Гонсалеса (работавшего в 1930-е годы вместе с Пикассо над новаторскими скульптурами из кованого железа) и эротические акварели болгарина Жюля Паскина. Стоит заметить, что слово «школа» в современном искусстве не всегда подразумевает такое разнообразие. Нью-Йоркская школа (см. Абстрактный экспрессионизм) и Лондонская школа, снискавшие известность во второй половине XX века, отличались большей общностью эстетических установок.

Чаще всего термин Парижская школа применяют к таким художникам, как Шагал и Сутин, которых трудно «загнать» в какую-то иную категорию. Их работы — наряду с удлиненными портретами Модильяни — ближе всего к тому, что может быть определено как Парижская школа.

КЛЮЧЕВАЯ РАБОТА в Галерее Олбрайта — Нокса, Буффало, штат Нью-Йорк

Крестьянская жизнь, 1925, МАРК ШАГАЛ
Картина, отражающая стремление художников-эмигрантов романтизировать свои родные края. Шагал провел почти все свое детство у деда в белорусском местечке. Эта картина подобна сну благодаря странным пространственным отношениям и цветам — что сближает Шагала с Сюрреализмом, но художник стремился к независимости, что и заставляет относить его просто к Парижской школе.

ДРУГИЕ РАБОТЫ в галерее Олбрайта — Нокса

Мадемуазель Погани II, 1920, **КОНСТАНТИН БРАНКУЗИ**
Маленькая сидящая женщина, ок. 1935–1936, **ХУЛИО ГОНСАЛЕС**
Служанка, 1918; Лежащая обнаженная, ок. 1919, **АМЕДЕО МОДИЛЬЯНИ**
Посыльный из «Максима», ок. 1927, **ХАИМ СУТИН**

Модернизм, Экспрессионизм, Кубизм, Новая вещественность, Сюрреализм

Абстрактный экспрессионизм, Лэнд-арт, Новая британская скульптура, Сенсационизм

Термин Новая вещественность (нем. Neue Sachlichkeit) возник в 1923 году, чтобы описать сдвиг немецкой живописи к реализму. Связанные с этим течением художники работали в разнообразных стилях, но все разделяли озабоченность социальными и политическими вопросами, резко реагируя на упадок и кризис в стране.

МАКС БЕКМАН (1884–1950); **ДЖОРДЖ ГРОСС** (1893–1959); **ОТТО ДИКС** (1891–1969); **КЭТЕ КОЛЬВИЦ** (1867–1945); **КРИСТИАН ШАД** (1894–1982)

антивоенное, осязаемая реальность, разложение, социальная ангажированность

Густав Хартлауб, директор мангеймского Кунстхалле (выставочного зала), впервые использовал выражение Новая вещественность в 1923 году, чтобы обозначить обращение немецких художников после Первой мировой войны к предметному искусству.

Интерес к объективной реальности оказался «новым», потому что речь шла о чем-то гораздо большем, чем простой пересмотр натурализма XIX века. Группа художников, названных Хартлаубом «веристами», решила полностью сфокусироваться на изображении окружающей действительности не для академических экзерсисов, но для уврачевания язв общества. Новая вещественность стала синонимом социальной ангажированности.

Столь пристальное внимание к социальным вопросам было обусловлено как самой войной, так и ее последствиями. Надежды на социалистическую револю-

цию провалились, а Веймарская республика с ее гиперинфляцией, закончившейся соглашением с американскими банками, виделась моральным и духовным банкротом. Темами для своих произведений художники Новой вещественности выбирали ужасы войны, разочарование бедностью страны и моральное разложение средних и высших классов.

Франкфуртец Макс Бекман писал парные и групповые сценки, соединяя персонажей в весьма сложные сюжеты. Его работы откровенно отсылали к Экспрессионизму, хотя сам Бекман заявлял, что хотел бы избежать «фальшивого, сентиментального, обесцененного мистицизма» этого движения.

Бекман пережил нервный срыв, служа на войне санитаром; на художника Отто Дикса, жившего между Дрезденем и Дюссельдорфом, боевые действия также оказали огромное влияние — он продолжал воспроизводить ужасы войны и после ее окончания. Художник старшего поколения Кэте Кольвиц занималась антивоенными рисунками и гравюрами. Берлинец Джордж Гросс выражал свои симпатии к коммунизму и презрение к Республике в сценах, высмеивающих буржуа. Баварец Кристиан Шад, напротив, работал над портретами в чрезвычайно реалистической манере, подчеркивающей одиночество портретируемых.

Национал-социалисты не приняли Новую вещественность. В 1937 году фашисты провели печально знаменитую выставку под названием «Дегенеративное искусство», рассчитывая таким образом осмеять Бекмана и множество других авангардистов. Работы были конфискованы и сожжены, а художникам запрещено занимать живописью и выставляться — что вынудило многих эмигрировать.

КЛЮЧЕВЫЕ РАБОТЫ в Городской галерее, Штутгарт

← **Мечта о Монте-Карло, 1939–1943, МАКС БЕКМАН**
Поздняя работа, выполненная уже после того, как Новая вещественность была заклеймена нацистами как «дегенеративное искусство», а Бекман отправился в эмиграцию. Карточная игра за столом казино в Монте-Карло превращается в аллегорию смерти. Четверо мужчин в костюмах вооружены, а за крупье-меченосцами стоят закрытые балахонами фигуры с бомбами в руках.

↙ **Продавец спичек, 1920, ОТТО ДИКС**
Искаженная перспектива подчеркивает лицо ветерана войны, так что его призывы покупать спички превращаются в крики ярости. Дикс обращает свое презрение на хорошо обутых прохожих, игнорирующих героя картины, показывая только их ноги — как будто они не успели достаточно быстро убраться из кадра.

ДРУГИЕ РАБОТЫ в Городской галерее

Автопортрет в красном шарфе, 1917; Перуанский солдат, 1929, **МАКС БЕКМАН**
Посвящение Оскару Паницце, 1917–1918, **ДЖОРДЖ ГРОСС**
Маленький автопортрет, 1913; Портрет доктора Пауля Фердинанда Шмидта, 1921, **ОТТО ДИКС**

Дадаизм, Сюрреализм, Социальный реализм, Экзистенциализм, Реализм кухонной мойки

Футуризм, Супрематизм, Постживописная абстракция, Кубизм, Минимализм

Сюрреализм

Сюрреализм — художественное движение, основанное во Франции в 1924 году и распространившееся впоследствии по всему миру. Писатели и художники, на которых оказал сильное влияние психоанализ, пытались проникнуть в подавленный мир бессознательного и высвободить культуру из-под гнета логики и рассудка.

САЛЬВАДОР ДАЛИ (1904–1989); **РЕНЕ МАГРИТТ** (1898–1967); **АНДРЕ МАССОН** (1896–1987); **ЖОАН МИРО** (1893–1983); **МАКС ЭРНСТ** (1891–1976)

автоматизм, галлюцинации, пересечения, подавленное, бессознательное

Сюрреализм начал шествие по миру в 1924 году, когда парижский поэт Андре Бретон опубликовал «Первый манифест сюрреализма», в котором определял его как «чистый психический автоматизм, имеющий целью выразить, или устно, или письменно, или другим способом, реальное функционирование мысли. Диктовка мысли вне всякого контроля со стороны разума, вне каких бы то ни было эстетических или нравственных соображений».

Бретон экспериментировал с психоанализом, будучи медиком во время Первой мировой войны. Возглавив новое движение, он провозгласил, что бессознательное обладает творческим потенциалом, способным оживить послевоенную культуру.

Некоторые художники-сюрреалисты, такие как Ханс (Жан) Арп, Макс Эрнст и Ман Рэй, ранее имели отношение к Дадаизму. Дадаистский отказ от принятия решений в творческом процессе во имя автоматизма был адаптирован сюрреалистами; художественная работа для них стала результатом деятельности бессознательного, освобожденного от ограничений. Француз Андре Массон сыпал на картины песок. Каталонец Жоан Миро провозглашал: «Я начинаю рисовать, и, пока я рисую, картина сама утверждается под моей кистью».

Бельгиец Рене Магритт и итальянец Джорджо де Кирико, сосредоточившись на подавленных желаниях, писали картины, размывающие границы между сном и явью. Сексуальность на сюрреалистических картинах часто выступала как зловещая сила; в число угрожающих мотивов входили маски, куклы и манекены. Эрнст придумал технику фроттажа — располагал бумажные листы на тканевой поверхности и затем натирал их карандашом.

Каталонец Сальвадор Дали производил то, что он сам называл «сделанными от руки фотографиями снов»: реалистически воспроизведенные галлюцинаторные сцены, полные неожиданных пересечений. Дали, Ман Рэй, швейцарка Мэрет Оппенгейм и итальянец Альберто Джакометти комбинировали в своих скульптурах разрозненные реди-мейды, стремясь подчеркнуть необычный характер этих объектов.

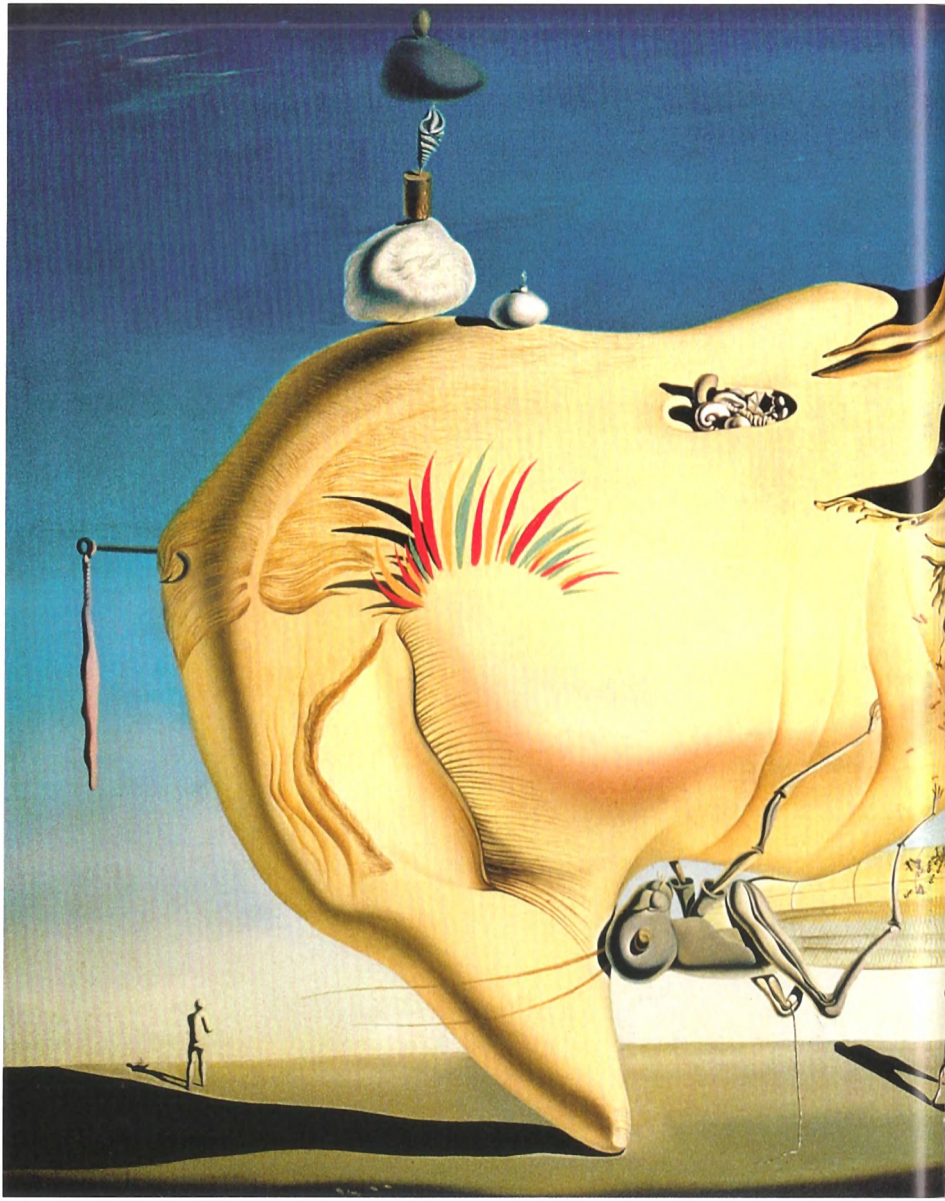
Поэтичность сюрреалистических образов принесла им широкую популярность. Движение повлияло на многие сферы искусства, от кинематографа до моды, и распространилось по всему миру вплоть до Египта, Японии и Мексики. Хотя энтузиазм Сюрреализма по поводу бессознательного с расцветом Экзистенциализма после Второй мировой войны стал неприемлем, его автоматизм был плодотворно переработан такими движениями, как Абстрактный экспрессионизм и Новый реализм.

КЛЮЧЕВЫЕ РАБОТЫ в музее Центр искусств королевы Софии, Мадрид

Улитка, женщина, цветок, звезда, 1934, ЖОАН МИРО
Эта работа демонстрирует характерную для движения свободу при изображении фантастических объемов, претендующих на то, что это живые организмы. Название — это скорее свободные фрейдистские ассоциации, чем описание присутствующих на картине форм.

Экспрессионизм, Дадаизм, Ташизм, Абстрактный экспрессионизм, Новый реализм

Импрессионизм, Баухаус, Социальный реализм, Оп-арт, Минимализм



Великий мастурбатор, 1929, САЛЬВАДОР ДАЛИ
Картина передает озабоченность художника сексуальными темами. Большую центральную форму можно воспринимать как профиль обращенной вниз головы — представляющей сознание художника. Из его головы выплывает греза о минете, в обращенный вниз нос вцепилась саранча, брюшко которой облепили муравьи.

ДРУГИЕ РАБОТЫ в музее Центр искусств королевы Софии

Память о женщине-ребенке, 1929, **САЛЬВАДОР ДАЛИ**
Мужчина с трубкой, 1925; Без названия (Любовники ночью), 1934; Портрет II, 1938, **ЖОАН МИРО**
Немецкая красавица, 1934
1935, **МАКС ЭРНСТ**

Социальный реализм — общий термин, апеллирующий к изобразительному искусству, фотографии и кино. В своих картинах, намного более натуралистичных, чем у большинства прочих модернистов, социальные реалисты уделяли особое внимание повседневной жизни рабочего класса и бедняков.

ДЖОРДЖ БЕЛЛОУЗ (1882–1925); **РОБЕРТ ГЕНРИ** (1865–1929), **ДИЕГО РИВЕРА** (1886–1957), **ЭДВАРД ХОППЕР** (1882–1967); **БЕН ШАН** (1898–1969)

активизм, суровость, социальная вовлеченность, рабочий класс

Истоки Социального реализма — за пределами XX века; еще в XIX веке такие французские художники, как Гюстав Курбе, фокусировали свое внимание на рабочем классе, избегая при этом морализаторства, свойственного академистам. Первым заметным объединением художников Социального реализма нового века стала американская «Школа мусорных ведер». Ее вдохновителем выступил Роберт Генри, которому, в свою очередь, привил любовь к реализму его бывший учитель художник Томас Икинс, правдоподобие работ которого вдохновлялось фотографией. Начиная с 1902 года Генри

преподавал в Нью-Йорке, в число его учеников входили Джордж Беллоуз и Эдвард Хоппер. Художники круга Генри воспроизводили суровые картины из жизни городского рабочего класса; некоторые трудились журнальными иллюстраторами, они переносили в живопись репортажные навыки и, следуя примеру фотографов Льюиса Хайна и Якоба Рииса, использовали свое искусство, чтобы подтолкнуть реформы.

Когда Великая депрессия 1930-х оставила без работы четверть американского рабочего класса, художники, известные как «городские реалисты», продолжили эту традицию. Одним из самых известных «городских реалистов» стал выходец из Литвы художник и фотограф Бен Шан. В то же самое время три мексиканских художника-муралиста, Диего Ривера, Давид Альфаро Сикейрос и Хосе Клементе Ороско, получили заказ в США на роспись стен фресками социального содержания.

Многие художники, зачисляемые в социальные реалисты, были в гораздо большей степени художниками, чем гражданскими активистами, например Шан и Ороско. Хоппер писал в реалистической манере, но его работы скорее взывали к экзистенциальным проблемам, чем к социальным реформам.

После Второй мировой войны Абстрактный экспрессионизм отвлек внимание публики от Социального реализма; в Европе же он сохранился в виде таких движений, как английский Реализм кухонной мойки, и перекочевал в кинематограф, в первую очередь французский и итальянский.

Коренное отличие Социального реализма от социалистического состоит в том, что последний, насаждаемый советским государством начиная с конца 1920-х годов, подразумевал совершенно идеализированное описание жизни страны, в котором не было ни политических репрессий, ни огромного количества смертей, заплаченных за сталинскую политику.

КЛЮЧЕВАЯ РАБОТА в Национальной художественной галерее, Вашингтон

Оба — члены клуба, 1909, ДЖОРДЖ БЕЛЛОУЗ
Социальные реалисты, подобные Беллоузу, освещали в своих работах как достойные, так и жестокие стороны жизни рабочего класса. Боксерские матчи в Нью-Йорке были в то время нелегальны, так что поединки проходили в задних комнатах частных клубов.

ДРУГИЕ РАБОТЫ в Национальной художественной галерее

Вечер в клубе, 1907, **ДЖОРДЖ БЕЛЛОУЗ**
Сценка на Волендам-стрит, 1910, **РОБЕРТ ГЕНРИ**
Да здравствует Сапата, 1932, **ДИЕГО РИВЕРА**
Дом Хаскела, 1924, **ЭДВАРД ХОППЕР**
Роддом, 1941, **БЕН ШАН**

Прецизионизм, Новая вещественность, Реализм кухонной мойки, Фотореализм, Лондонская школа.

Супрематизм, Кубизм, Неопластицизм, Минимализм, Неоэкспрессионизм

Термин возник в 1930-е годы для обозначения некоторых геометрических работ. Вскоре им стали обозначать геометрическую абстракцию как таковую. После Второй мировой войны Конкретизм оказалось противовесом для обретших популярность поверхностных абстрактных стилей.

МАКС БИЛЛЬ (1908–1994); **РИХАРД ПАУЛЬ ЛОЗЕ** (1902–1988); **КЕННЕТ МАРТИН** (1905–1984); **БЕН НИКОЛСОН** (1894–1982); **БАРБАРА ХЕПУОРТ** (1903–1975)

ясность, холодность, геометрия, точность, самодостаточность

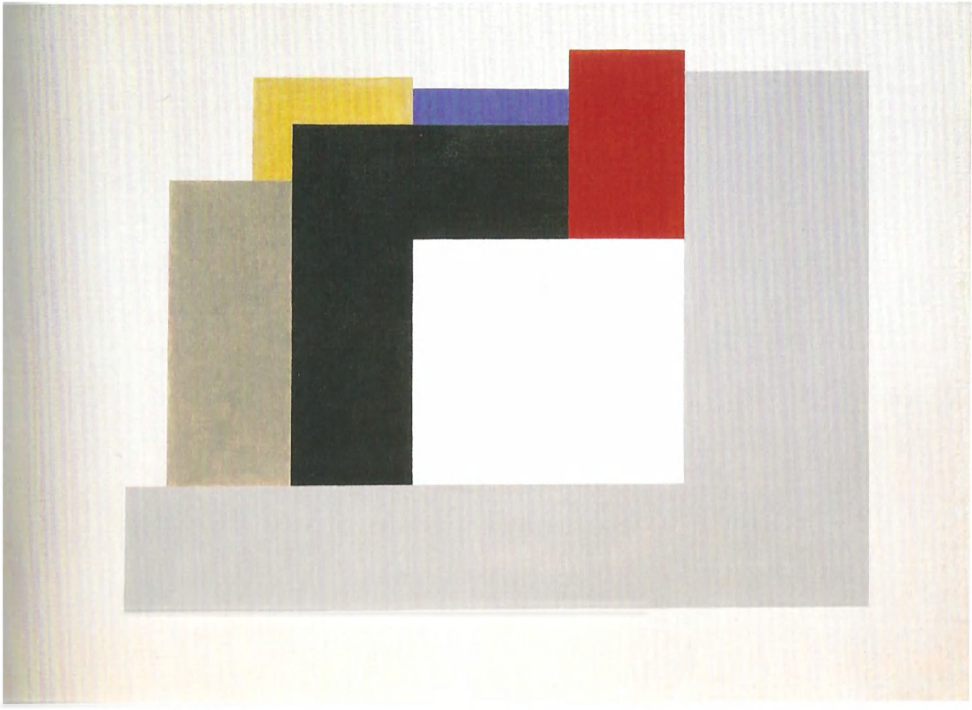
Тео ван Дусбург сформулировал, что такое Конкретизм, в апреле 1930 года. Наблюдая за ростом популярности фигуративной живописи, будь то Сюрреализм или Социальный реализм, голландский художник счел своим долгом «отвоевать место» для абстрактного искусства и геометрической эстетики, уже проявившейся в работах нидерландского «Де Стейл», Конструктивизма и Баухауса.

При этом ван Дусбург дистанцировался в своем манифесте от некоторых положений, выдвинутых ранее этими движениями: «Картина должна быть полностью сконструирована из чисто пластических элементов, таких как плоскости и цвета. Живописные элементы не имеют иного значения, кроме самих себя, и поэтому у картины нет значения, кроме нее самой». Он приветствовал работы, не ставящие перед собой какой-либо символической, утопической или же духовной задачи. Вместо «лиричности» и «драматизма» он призывал художников добиваться «абсолютной ясности».

Баухаусовский выпускник Макс Билль хранил верность этому призыву. Геометрические работы швейцарского художника и скульптора спроектированы с применением научного подхода. Например, его серия «Бесконечная лента» — скульптурная версия ленты Мёбиуса. Картины-решетки его соотечественников Карла Герстнера и Рихарда Пауля Лозе также выводились из математических уравнений. За нехватку эмоций эти работы стали называть Холодным искусством.

Французский художник Жан Эльон, тоже подписавший манифест Конкретного искусства, помог ван Дусбургу в 1931 году сформировать международную группу Abstraction-Création. Группа оказалась весьма широкой, в нее входили художники старшего поколения Василий Кандинский и Пит Мондриан; русские конструктивисты-изгнанники Наум Габо и Антуан Певзнер, английские абстрактные художники Бен Николсон, Генри Мур и Барбара Хепуорт.

После Второй мировой войны термином Конкретизм обозначалось геометрическое искусство. Выражение Холодное искусство получило более широкое применение для описания абстрактного искусства, которое казалось сдержанным и точным — в противоположность «горячим» выразительным практикам Ташизма и Абстрактного экспрессионизма. Региональные вариации начиная с 1950-х включали в себя британское движение, известное как Конструкционизм, представленное такими художниками, как Виктор



Пасмор и Мэри Мартин, а также бразильский Неоконкретизм. Интерес Конкретизма к математике различим в Оп-арте, а его автореферентность — в Постживописной абстракции и Минимализме.

КЛЮЧЕВЫЕ РАБОТЫ в Музее и саду скульптур Хиршхорна, Вашингтон

← **Бесконечная лента из кольца I, 1947–1948, изготовлена в 1960 году, МАКС БИЛЛЬ**
Связи конкретизма с математикой нашли свое выражение в «Бесконечной ленте» Макса Билля — серии скульптур, имеющих форму ленты Мёбиуса. Эти трехмерные объемы, образованные двухмерными плоскостями, восхищают математиков, пытающихся описать их структуру при помощи сложных уравнений.

↑ **1937 (картина), 1937, БЕН НИКОЛСОН**
Конкретизм в широком смысле включает в себя все формы геометрического абстрактного искусства. Эстетика Николсона многим обязана Конструктивизму и Неопластицизму: влияние Пита Мондриана очевидно в этом прямоугольном наборе основных цветов, а также серого, черного и белого.

ДРУГИЕ РАБОТЫ в Музее и саду скульптур Хиршхорна

Четыре группы дополняющих цветов, 1958; Интеграция четырех подобных цветовых пар, 1961, **МАКС БИЛЛЬ**
1938 (белый рельеф — увеличенная версия), 1938, **БЕН НИКОЛСОН**
Лежащая фигура, 1933; Пендур, 1947–1948, **БАРБАРА ХЕПУОРТ**

Конструктивизм, Неопластицизм, Баухаус, Оп-арт, Минимализм

Новая вещественность, Сюрреализм, Социальный реализм, Экзистенциализм, Ташизм

3

СЕРЕДИНА XX ВЕКА

Экзистенциализм — философское учение, сформулированное французским теоретиком Жан-Полем Сартром в 1940-х годах. Хотя сам Экзистенциализм не являлся самостоятельным художественным направлением, его ключевые категории, такие как бессмысленность, свобода, замкнутость, тревога, разрабатывались различными художниками.

ФРЭНСИС БЭКОН (1909–1992); **АЛЬБЕРТО ДЖАКОМЕТТИ** (1901–1966); **ЖЕРМЕНА РИШЬЕ** (1902–1959); **ЖАН ФОТРИЕ** (1898–1964); **ЛЮСЬЕН ФРЕЙД** (1922–2011)

беспокойство, свобода, человеческое состояние, замкнутость, бессмысленность

В своей книге «Бытие и Ничто» (1943) Сартр выдвигает формулу: «Существование предшествует сущности». Смысл бытия не заключен внутри нашей жизни и не предопределен религиозными или научными истинами. Наоборот, он следует за самим фактом нашего существования. Суть бытия каждый выбирает самостоятельно, и этот выбор можно совершить когда угодно. Нет никакой четкой основы для самоопределения в жизни, для трактовки ее смысла или своего мироощущения.

На Сартра во многом повлияли работы немецкого философа Мартина Хайдеггера, который двадцатилетием ранее создал целый комплекс теорий о бытии. Воззрения Сартра разделяли такие авторы, как Альбер Камю, Симона де Бовуар и Сэмюэл Беккет. Картина радикальной свободы в работе «Бытие и Ничто» выглядела пессимистичной: люди представали ограниченными в своем выборе и напуганными бессмысленностью жизни.

Ужасы Второй мировой войны создали среду для распространения этих идей во второй половине 1940-х и в 1950-х годах. Экзистенциализм так и не стал устойчивым художественным течением, подобно Абстрактному экспрессионизму, с которым у него много общего, но дал смысловой толчок творчеству ряда художников и скульпторов.

Альберто Джакометти перешел от сюрреалистической скульптуры к вытянутым, иссохшим бронзовым фигуркам людей, в чьем пространственном одиночестве виделась экзистенциальная метафора человеческой изолированности. Скульптор Жермена Ришье дробит и искажает объемы своих громадных фигур, подчеркивая шершавость бронзовой поверхности: этот прием напоминает о содранной коже и разложении.

Француз Жан Фотрие нарисовал серию под названием «Заложники» — под впечатлением от своего немецкого плена. Абстрактные формы слагаются в человеческие тела и головы, а неровно и толсто положенные слои кра-

ски напоминают рваные раны.

Британский художник Фрэнсис Бэкон схожим образом истязает предметы в своих клаустрофобических картинах. Тела в этих работах выворачиваются наизнанку, превращаясь в груду тканей и мышц и вываливая окровавленные внутренности. «Энгром Экзистенциализма» критики называли Люсьена Фрейда, лондонского последователя Бэкона. В ранних реалистических портретах он исследовал тревожные состояния своих моделей.

Экзистенциальные темы присутствуют в творчестве этих мастеров в течение 1950-х годов, но в 1960-е, с приходом поп-арта, молодых художников начинают больше интересовать темы успеха и коммерции, нежели внутреннее состояние человека.

КЛЮЧЕВЫЕ РАБОТЫ в Фонде Байелера в Базеле

← **Клетка (первый вариант), 1950, АЛЬБЕРТО ДЖАКОМЕТТИ**
Клетка — сквозной образ экзистенциализма. Люди предстают узниками собственной свободы, где всякое возможное решение теряет внутренний смысл.

↗ **Лежащая фигура, 1969, ФРЭНСИС БЭКОН**
Бэкон фокусируется на агонии человеческого бытия. Образ распавшейся на части головы отсылает нас к экзистенциалистскому чувству внутреннего смятения. Кое-где краска размазана, что указывает на противоречивые пограничные состояния предметов. Одинаково, с рваной линией контура, написаны розовое тело и спинка кровати.

ДРУГИЕ РАБОТЫ в Фонде Байелера

Портрет Джорджа Дайера на велосипеде, 1966; В память о Джордже Дайере, 1971, **ФРЭНСИС БЭКОН** Сидящая женщина, 1946; Человек под дождем, 1948; Венецианка VIII, 1956, **АЛЬБЕРТО ДЖАКОМЕТТИ**

Экспрессионизм, Новая вещественность, Ташизм, Абстрактный экспрессионизм, Реализм кухонной мойки

Конструктивизм, Неопластицизм, Баухаус, Прецизионизм, Поп-арт

Термин Ташизм произошел от французского слова «tâche» (пятно). Критики использовали его с начала 1950-х для описания работ, отличающихся спонтанностью и размашистой манерой письма. Может рассматриваться в рамках неформального, жестуального искусства. Явления Ар-брют и КоБрА также принадлежат к эстетике Ташизма.

АЛЬБЕРТО БУРРИ (1915–1995); **ВОЛЬС** (АЛЬФРЕД ОТТО ВОЛЬФГАНГ ШУЛЬЦЕ) (1913–1951); **ЖАН ДЮБЮФФЕ** (1901 1985); **АНТОНИ ТАПИЕС** (1923–2012); **ХАНС ХАРТУНГ** (1904–1989)

жестуальное, искусство аутсайдеров, микс-медиа, грубое искусство, спонтанность

Изобретение Ташизма приписывают то Пьеру Гегену, то Мишелю Тапье

или Шарлю Этьену. Эти французские критики были лишь немногими в целом хоре голосов, пытающемся дать имя новому течению в послевоенной Европе. Среди предлагавшихся вариантов: неформальное искусство (Art Informel), другое искусство (Art Autre), лирическая абстракция и нефигуративная живопись.

Холсты сплошь покрыты цветными массами. Иногда краски спонтанно размазываются пальцами, их слои процарапываются острием. Жесты, манипуляции художника при этом не прячутся в гладкой поверхности завершенной работы: более того, они сами становятся объектом искусства.

Предшественниками жестуального искусства можно считать экспрессионистские полуфигуративные работы Василия Кандинского 1910-х годов и Сюрреализм, с его тягой к бессознательному. Приверженцы Ташизма постепенно появились по всей Европе, работая поодиночке или малыми группами. Они объединялись для выставок или совместных изданий, иногда примыкая к абстрактным экспрессионистам вроде Джексона Поллока. Все они отвергали реализм и геометрическую абстракцию во имя грубых художественных приемов.

Ранние произведения в подобной стилистике появились у француза Жана Фотрие (см. Экзистенциализм) и у немецких художников Ханса Хартунга и Вольса. На картинах последнего сквозь слои краски просматривалась разодранная поверхность холста. Французы Пьер Сулаж, Анри Мишо и Жорж Матьё, англичане Патрик Херон, Роджер Хилтон и Питер Лэньон (члены известного общества «Школа Сент-Айвза») развивали другие виды жестуальной абстракции.

Француз Жан Дюбюффе собирал образцы Ар-брюта (или Аутсайдерского искусства): работы мастеров-самоучек, в том числе детей, заключенных и душевнобольных людей. Он находил в их творениях чистую выразительность, незамутненную предписаниями привычного искусства. Произведения самого Дюбюффе, в свою очередь, состоят из нарисованных по-детски фигур. Группа КоБрА (название составлено из букв городов Копенгаген, Брюссель и Амстердам, мест обитания ее членов) также вдохновлялась детскими рисунками.

Интерес Ташизма к материалам повлек за собой работы в смешанных техниках, так называемых микс-медиа. В экспериментах итальянца Альберто Бурри и каталонца Антони Тапиеса пемза, мешковина, гудрон, жженая пластмасса, глина, бумага, веревки и тряпки соседствуют с акриловой или масляной живописью. Эти работы в дальнейшем легли в основу «Флюксуса», Процесс-арта и Арте Повера.

КЛЮЧЕВЫЕ РАБОТЫ в Кунстхалле, Гамбург

Композиция, 1947, ВОЛЬС (см. с. 72)
Грубые пятна, мазки и царапины на холсте, словно на измученном теле. Классика Ташизма.

Он снял сандалии, 1947, ЖАН ДЮБЮФФЕ
Дюбюффе побывал в Алжире до обретения страной независимости. Фигура алжирца со скрещенными ногами сознательно решена в наивной манере, словно нацарапана поверх масляной живописи детской рукой.

ДРУГИЕ РАБОТЫ в Кунстхалле

Без названия, 1941–1942, **ВОЛЬС**
Земля в цвету, 1959; Запущенная борода, 1959, **ЖАН ДЮБЮФФЕ**
Композиция LXIV, 1957, **АНТОНИ ТАПИЕС**
Композиция Т 55–17, 1955, **ХАНС ХАРТУНГ**

Экспрессионизм, Сюрреализм, Абстрактный экспрессионизм, Арте Повера

Импрессионизм, Супрематизм, Социальный реализм, Поп-арт, Минимализм

Абстрактный экспрессионизм

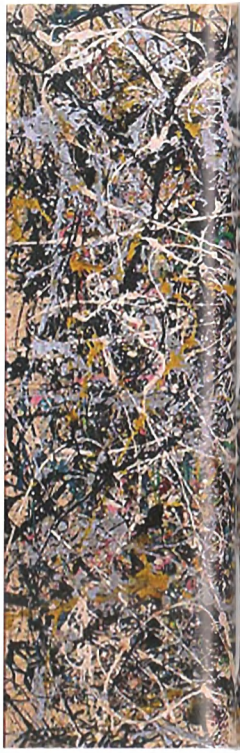
Понятие характеризует поиски американских художников, которые в течение 1940–1950-х годов принялись выражать свои эмоции посредством абстракции. Художественное направление объединило различных по стилистике мастеров; обычно оно делится на живопись действия (акционизм) и живопись цветового поля.

ФРАНЦ КЛАЙН (1910–1962); **ВИЛЛЕМ ДЕ КУНИНГ** (1904–1997); **БАРНЕТТ НЬЮМАН** (1905–1970), **ДЖЕКСОН ПОЛЛОК** (1912–1956); **МАРК РОТКО** (1903–1970)

действие, цветовое поле, жест, кризис веры, эмоциональная выразительность

Термин был введен в 1946 году нью-йоркским критиком Робертом Коутсом для обозначения американских живописцев, придумавших новую разновидность абстрактного искусства. Подобно европейскому Ташизму, направление отказывалось от утопических поисков геометрической абстракции, преобладавших до Второй мировой. Художники обратились к кризису веры, который был спровоцирован войной.

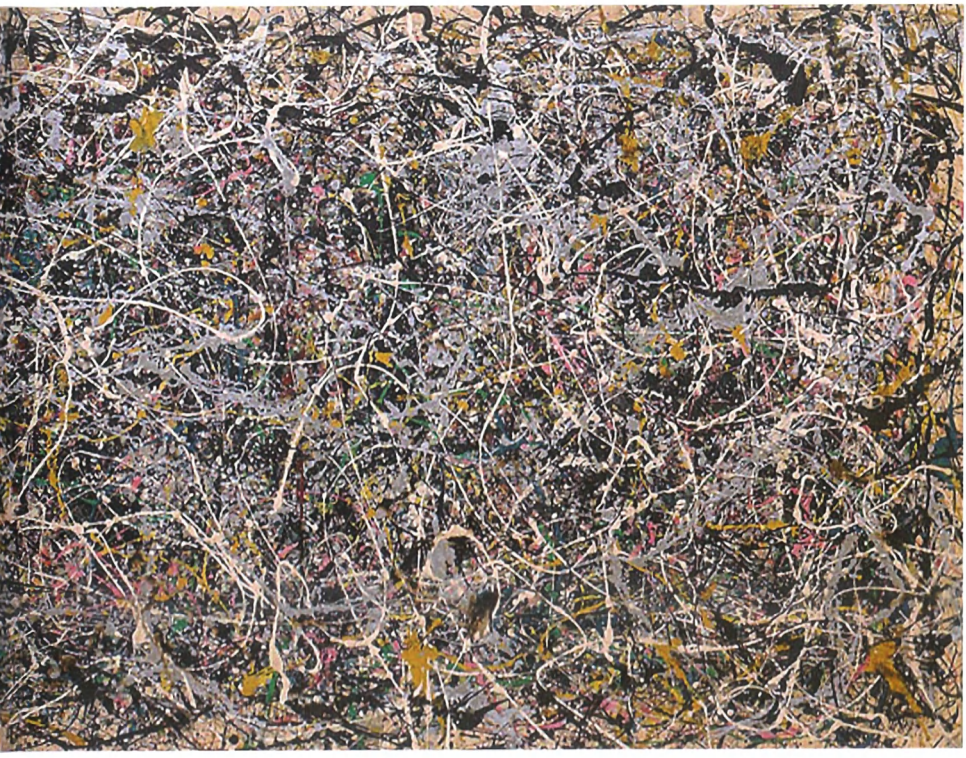
Большинство абстрактных экспрессионистов работало в Нью-Йорке. В первую очередь речь идет о группе, называемой Нью-Йоркской школой. Все они испытали влияние эмоционального надрыва воинствующего Экспрессионизма наряду со стилем эмигрантов-сюрреалистов вроде Макса Эрнста и Андре Массона, практиковавших автоматическое письмо, высвобождающее бессознательный поток воспоминаний и желаний. Но если Сюрреализм оптимистично надеялся достичь таким образом душевного равновесия, то мировоззрение абстрактных экспрессионистов сформировал Экзистенциализм: творец обречен пребывать в состоянии тревоги и изолированности.



Джексон Поллок раскладывал свои холсты на полу и заливал их малярными красками прямо из жестяных банок. Цветные струи ритмично разбрызгивались во всех направлениях. При этом автор казался наблюдателям то танцором, то шаманом в трансе, то предающимся импровизации саксофонистом. Поллок описывал свои композиции как «визуальное воплощение энергии и движения». Критик Гарольд Розенберг окрестил его «живописцем действия», поставив в один ряд с такими художниками, как Виллем де Кунинг и Франц Клайн.

Поверхность холстов у живописцев «цветового поля», наоборот, покрывалась обширными зонами нераздробленных цветов. Раскаленные красочные пространства Марка Ротко со сглаженными краями оказывают острое эмоциональное воздействие. Подобные работы считались бессодержательными, но Ротко, Адольф Готтлиб и Барнетт Ньюман объяснили в письме в «Нью-Йорк Таймс» в 1943 году, что их произведения предметны и содержанием их является «трагизм и безвременье».

Ньюман создавал картины-молнии. Название пошло от присутствия в них обязательной вертикальной линии, разделяющей красочные поля. Для абстракции Филипа



Гастона характерны короткие красные и розовые мазки, а в работах Клиффорда Стилла господствуют рваные зубчатые формы. Дэвид Смит обогатил направление композициями из железа и стали. Открытый эмоциональный призыв абстрактных экспрессионистов казался слишком утомительным для молодого поколения американских художников. Начиная с 1960-х годов ему на смену пришли менее взвинченные течения Постживописной абстракции и Поп-арта.

КЛЮЧЕВАЯ РАБОТА в Музее современного искусства, Лос-Анджелес, Калифорния

Номер 1, 1949, 1949, ДЖЕКСОН ПОЛЛОК
Поллок заливал и забрызгивал лежащий на полу холст краской (отсюда термин «дриппинг», накапывание), ритмично двигаясь вокруг него. Эти композиции одновременно хаотичны и структурированны, подобно джазовой музыке, которую художник любил слушать.

ДРУГИЕ РАБОТЫ в Музее современного искусства

Монитор, 1956, **ФРАНЦ КЛАЙН**
Натюрморт с двумя женщинами, 1952, **ВИЛЛЕМ ДЕ КУНИНГ**
Без названия (Плач), 1946, **БАРНЕТТ НЬЮМАН**
Номер 15, 1951, **ДЖЕКСОН ПОЛЛОК**
№ 61 (Ржавый и голубой), 1953, **МАРК РОТКО**

Экспрессионизм, Ташизм, Экзистенциализм, Сюрреализм, Постживописная абстракция

Супрематизм, Конструктивизм, Прецизионизм, Социальный реализм, Постмодернизм

Реализм кухонной мойки

Термин описывает группу британских мастеров реалистического направления 1950-х годов, в чьем творчестве разрабатывалась тематика домашней повседневности. Основными объектами художников были окружающие их предметы, начиная с кухонных раковин и столов, заканчивая туалетами и задворками.

ДЖОН БРЭТБИ (1928–1992); **ДЕРРИК ГРИВЗ** (р. 1927); **ЭДВАРД МИДДЛДИЧ** (1923–1987); **ДЖЕК СМИТ** (1928–2011)

строгость, повседневность, фигуративность, быт, рабочий класс

Словосочетание «кухонная мойка» ввел в обиход Дэвид Сильвестр в статье 1954 года, описывая работы молодых художников Джона Брэтби, Деррика Гривза, Эдварда Миддлдича и Джека Смита. По словам критика, произведения этих авторов содержат «всевозможные виды пищи, напитков, утвари и бытовых приборов, типовую мебель и даже детские подгузники. А куда без кухонной мойки? Разумеется, и она здесь».

Все художники группы учились в Королевском колледже искусств Лондона и стали известны, так же как и «Квартет изящных искусств», благодаря их принадлежности к одноименной городской галерее. Виды интерьеров и натюрморты из незатейливых предметов выражают тривиальность повседневности, образ жизни рабочего класса. Когда мастера выходят за пределы кухни, они пишут типовые жилища с балконами или промышленные здания в таких городах, как Шеффилд (малая родина Гривза и Смита).

Британская группа заслужила похвалы влиятельного марксистского критика Джона Бёрджера, хотя сами художники не интересовались изменением общественного строя. Их внимание к бытовой среде, скорее, перекликается с поисками Экзистенциализма. Кухонная рухлядь или интерьеры туалетов говорят о бессмысленности жизни, об общей удрученности послевоенного общества.

Четыре художника не обладали общей идеологией и писали в разной манере. Брэтби, к примеру, отличает почти монохромная палитра и более свободная, экспрессивная манера письма.

Успех Реализма кухонной мойки пришелся на одно время с признанием литературной группы «Рассерженные молодые люди». Речь шла о писателях, выходцах из среднего и рабочего класса. (Известный пример — пьеса Джона Осборна «Оглянись во гневе», 1956.) Свингующие шестидесятые с Поп-артом во главе несколько потеснили реалистов кухонной мойки. Тем не менее направление продолжало свое шествие по художественной арене страны, зримым примером чего стала Лондонская школа. В группе последователей упомянем также Франка Ауэрбаха и Леона Коссоффа, чьи городские виды перекликаются по настроению с образами Реализма кухонной мойки.

КЛЮЧЕВАЯ РАБОТА в Галерее Тейт, Великобритания

Натюрморт с фритюрницей, 1954, ДЖОН БРЭТБИ
Репродукцией этой картины была проиллюстрирована та самая статья Дэвида Сильвестра (1954) с определением черт Реализма кухонной мойки.

ДРУГИЕ РАБОТЫ в Галерее Тейт

Сады Эльм Парка, 1955; Туалет, 1955; Сьюзен Бэллэм, 1956, **ДЖОН БРЭТБИ**
Мертвый цыпленок в реке, 1955, **ЭДВАРД МИДДЛДИЧ**
Бутылки в игре света и тени, 1959, **ДЖЕК СМИТ**

Импрессионизм, Новая вещественность, Социальный реализм, Лондонская школа

Дадаизм, Баухаус, Абстрактный импрессионизм, Поп-арт, Минимализм

Colman's

Кинетизм

Термин для описания художественных произведений, которые двигаются, — или кажется, что они двигаются. Динамические объекты делались еще в начале XX века дадаистами и конструктивистами. Кинетизм в 1950-х годах лишь оформил эти поиски в конкретное художественное течение.

ПОЛЬ БЮРИ (1922–2005); **НАУМ ГАБО** (1890–1977); **МАРСЕЛЬ ДЮШАН** (1887–1968); **АЛЕКСАНДР КОЛДЕР** (1898–1976); **ЖАН ТЕНГЛИ** (1925–1991)

энергия, автоматика, движение, ритм, зрелищность

Кинетическое искусство набрало силу после Второй мировой войны. Все началось с выставки «Движение» (1955) в галерее Дениз Рене в Париже, где объединились творцы динамических конструкций разных поколений, чтобы заявить о рождении нового «изма».

Однако первым кинетическим объектом считается велосипедное колесо

Марселя Дюшана (1913). Речь идет о реди-мейде, обычном велосипедном колесе, закрепленном на табуретке и при желании вращаемом рукой. Эдакий типичный насмешливый дадаистский выпад. Игровое начало также заметно в работах американца Александра Колдера, испытавшего влияние Дада и Сюрреализма. Его «Цирк» (1926) представлял собой миниатюрную деревянную модель арены с разными фигурками, которыми автор управлял вручную. С 1932 года он начал производить подвесные конструкции — мобили, приводимые в движение потоками воздуха, моторчиком или рычагами. Их абстрактные силуэты напоминали образы картин сюрреалиста Жоана Миро.

Наум Габо вписывал свои опыты в контекст теории Конструктивизма, воспевая энергию и ритм. Его «Кинетическая конструкция (Стоячая волна)», (1919–1920) представляла собой композицию из изогнутых металлических листов, совершающих движения в трехмерном пространстве. Габо, выходец из России, утверждал, что основополагающие элементы подобных работ — пространство и время. Только приходя в движение, его конструкции становятся произведением искусства. Ласло Мохой-Надь провозгласил важность света в своем «Пространственно-световом модуляторе» (1930), конструкции из стекла и металлических дисков, создающих разные световые эффекты во время движения.

Высокие технологии Конструктивизма встретились с Сюрреализмом в «метамеханических объектах» Жана Тенгли 1950-х годов, маленьких машинах, сделанных из металлолома и прочего вторсырья, с вращающимися с разной скоростью геометрическими деталями.

Еще один мастер эпохи расцвета послевоенного Кинетизма бельгиец Поль Бюри возводил композиции из шаров, кубов и цилиндров, приводя их в крайне медленное движение, иногда и вовсе незаметное. Афинянин Вассилакис Такис исследовал магнитные и звуковые свойства своих объектов. Американские объединения, такие как «Опыты в области искусства и технологий» и USCO (Company of Us, дословно «наша компания») занимались разработкой аудиовизуальных объектов с использованием передовых достижений электроники и инженерии. Кинетические выставки начиная с 1950-х годов включали помимо прочего и статические произведения, которые лишь казались динамическими, такие как двухмерные оп-артистские объекты Виктора Вазарели или интерактивные скульптуры Хесуса Рафаэля Сото.

С 1980-х Кинетизм как движение пошел на спад, однако его установки на динамику и зрелищность повлияли на направления от Концептуализма и «Флюксуса» вплоть до Новой британской скульптуры и Сенсационализма.

КЛЮЧЕВАЯ РАБОТА в Музее современного искусства, Нью-Йорк

Посвящение Нью-Йорку (фрагмент), 1960, ЖАН ТЕНГЛИ
Машина из переплавленного вторсырья живописно разрушается среди обломков дымчатого стекла — гимн энергии мегаполиса и ироничный выпад в сторону века машин.

ДРУГИЕ РАБОТЫ в Музее современного искусства

Без названия. Из «Кинетизации X», 1966, **ПОЛЬ БЮРИ**
Велосипедное колесо, 1913, **МАРСЕЛЬ ДЮШАН**
Вселенная, 1934; Паук, 1939, **АЛЕКСАНДР КОЛДЕР**

Конструктивизм, Сюрреализм, «Флюксус», Процессуальное искусство, Сенсационализм

Неоимпрессионизм, Социальный реализм, Фотореализм, Неоэкспрессионизм

Неодадаизм

Термин относится к группе американских мастеров, которые в начале 1950-х годов стали активно вводить в творческий процесс образы и материалы повседневности, отказавшись от эмоциональной насыщенности Абстрактного экспрессионизма и позаимствовав у дадаистов тотальное отрицание.

ДЖИМ ДАЙН (р. 1935); **ДЖАСПЕР ДЖОНС** (р. 1930); **ДЖОН КЕЙДЖ** (1912–1992); **РОБЕРТ РАУШЕНБЕРГ** (1925–2008); **ЛАРРИ РИВЕРС** (1923–2002)

двойственность, хеппенинг, провокация, реди-мейд, знаки

Термин Неодада (аналогичный Неодадаизму) ввел в обиход в 1957 году критик Роберт Розенблюм в обзоре нью-йоркской выставки в Галерее Лео Кастелли, описывая работы Роберта Раушенберга и Джаспера Джонса. Критики использовали это понятие охотнее самих художников. Развитие направления пришлось на пик искусствоведческого интереса к Дадаизму после публикации в 1951 году антологии первого Дадаизма. Но Раушенберг и его современники не стремились к переосмыслению стиля-предшественника — они позаимствовали некоторые техники Дада с целью вытеснить с доминирующих позиций Абстрактный экспрессионизм.

Одной из таких техник было использование обыкновенных бытовых материалов, создание реди-мейдов и склонность к наглядному остроумию. «Кровать» (1955) Раушенберга представляла собой обыкновенные подушку и одеяло, покрытые краской, заключенные в коробку и вывешенные на стену. И хотя подобное творение прочитывалось как невинная шалость, мастер задействовал реди-мейд вовсе не ради демонстрации его антихудожественности, а чтобы наглядно приблизить искусство к жизни, пригласить зрителя к новому переживанию опыта повседневности. Такие серии работ в смешанных техниках (микс-медиа) прославились под названием «комбайны» (combines), указывающим на комбинацию элементов живописи и скульптуры.

Джонс писал серии изображений знаков и символов из современной жизни, в том числе флагов, карт, трафаретных букв, табличек и номеров. Подобные условные образы воспроизводились на притягивающих взгляд поверхностях с использованием сложных техник, таких как нанесение энкаустического слоя (окрашенного воска) поверх коллажей. Ларри Риверс делал грубые копии с прославленных работ неоклассического художника Жана Огюста Доминика Энгра и импрессиониста Эдуара Мане. Джим Дайн изготавливал ассамбляжи в технике микс-медиа из старой одежды, кроватных пружин и прочих вещей. Также он занимался проектированием временных приспособлений для хеппенингов совместно с художником Алланом Капроу и композитором Джоном Кейджем, который, следуя выходкам дадаистов, стремился включить в свою музыку элемент случайности.

Общественные действия наподобие хеппенингов контрастировали с убежденностью экзистенциалистов и абстрактных экспрессионистов в том, что художник — независимая личность. Неодадаизм с его экспериментами можно считать мостиком между абстракцией и Поп-артом. Многие из приверженцев Неодада впоследствии примкнули к другим художественным направлениям. Тяга неодадаистов к парадоксам и двойственности также легла в основу Концептуализма и Постмодернизма.

КЛЮЧЕВЫЕ РАБОТЫ в Музее современного искусства, Стокгольм

Мишени, 1966, ДЖАСПЕР ДЖОНС
В период преобладания абстрактной живописи Неодадаизм постоянно вводит в произведения узнаваемые предметы. Но вместо того, чтобы писать сюжетные сцены, Джонс постоянно возвращается к абстрактному образу из повседневности: мишень. Этот знак вполне метафоричен: взгляд зрителя ловится в момент созерцания искусства.

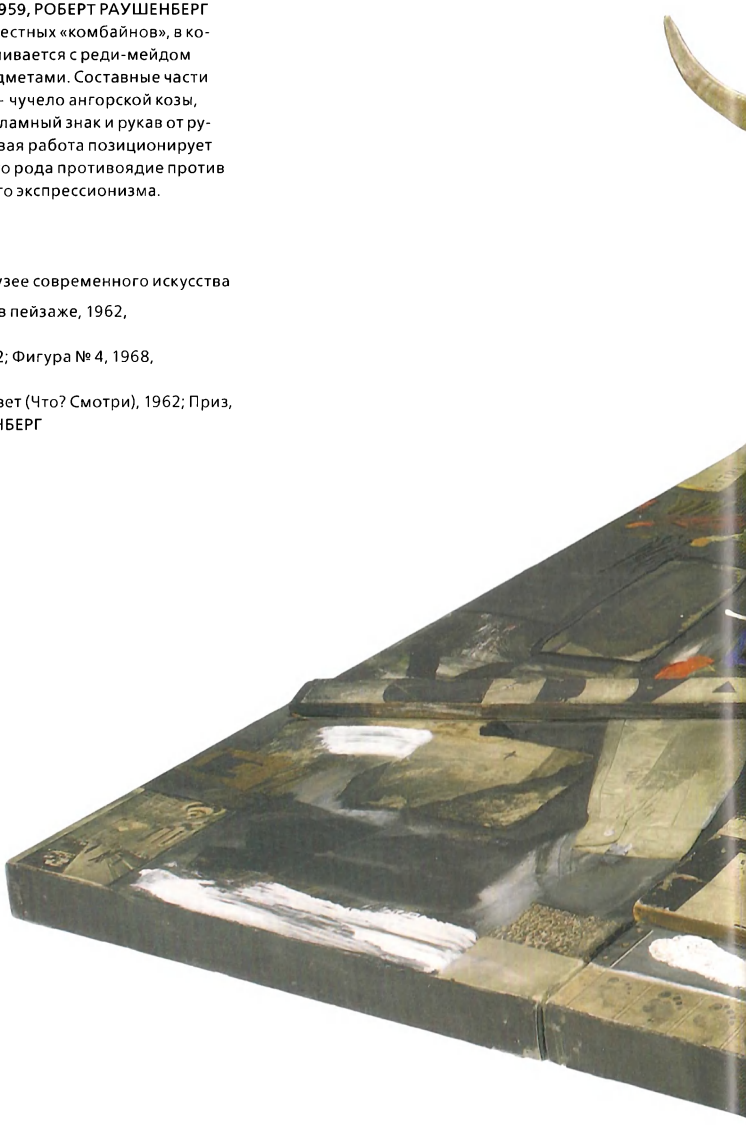
Дадаизм, Сюрреализм, Новый реализм, Поп-арт, Постмодернизм

Супрематизм, Баухаус, Социальный реализм, Конкретизм

Монограмма, 1955–1959, РОБЕРТ РАУШЕНБЕРГ
Это один из самых известных «комбайнов», в котором живопись смешивается с реди-мейдом и скульптурными предметами. Составные части данной композиции — чучело ангорской козы, шина, сломанный рекламный знак и рукав от рубашки. Эта насмешливая работа позиционирует Неодадаизм как своего рода противоядие против терзаний Абстрактного экспрессионизма.

ДРУГИЕ РАБОТЫ в Музее современного искусства

Черные инструменты в пейзаже, 1962, **ДЖИМ ДАЙН**
Медленное поле, 1962; Фигура № 4, 1968, **ДЖАСПЕР ДЖОНС**
Один вопрос, один ответ (Что? Смотри), 1962; Приз, 1964, **РОБЕРТ РАУШЕНБЕРГ**



Новыми реалистами называлась группа европейских художников, которые в конце 1950-х – начале 1960-х годов провозгласили «новые перспективы подхода к реальности», говоря словами критика Пьера Рестани. Их произведения часто создавались из непривычных материалов, чтобы точнее выразить общественные реалии.

АРМАН (АРМАН ФЕРНАНДЕС) (1928–2005); **ИВ КЛЯЙН** (1928–1962); **НИКИ ДЕ СЕН-ФАЛЛЬ** (1930–2002); **ЖАН ТЕНГЛИ** (1925–1991); **РАЙМОН ЭН** (1926–2005)

коллективное, массмедиа, искаженные предметы, сатира, социология реальности

Новый Реализм (фр. Nouveau Réalisme) отрекался от Ташизма в то же самое время, когда на другом конце Атлантики Неодадаизм противопоставил себя Абстрактному экспрессионизму. Оба направления стремились заменить индивидуальный подход художника языком коллективной визуальности, сотканным из повседневных материалов, предметов и образов. Новые реалисты в массе своей были французами и жили в Париже. Рестани в 1960-м вывел формулу интересующей их реальности: «…социологическая реальность в своей полноте, общее достояние, порожденное деятельностью

людей, великая республика наших социальных связей и коммерческих отношений». В период растущего благосостояния во втором послевоенном десятилетии настроения общества в большей степени определялись потребительскими интересами и массмедиа, нежели тревогой и самоограничениями.

«Рваные афиши» (affiches lacérées) французов Раймона Эна, Жака де ла Вильгле, Франсуа Дюфрена и итальянца Миммо Ротеллы содержали рекламные листы, подобранные на улицах и в метро. Верхние слои печатных листов обнажали нижние, более старые. Помимо своей формальной красоты эти вещи получали дополнительные смыслы благодаря произвольным сочетаниям слов и образов.

Француз Арман (Арман Фернандес, сменивший имя после опечатки) собирал сломанные предметы, группируя их по признакам подобия: для каждого осколка кувшина или противогаза он в куче обломков находил собрата. Швейцарец Жан Тенгли создавал эксцентрические машины из вторсырья (см. Кинетизм), а серии «Компрессий» французского скульптора Сезара (урожденного Сезара Бальдаччини) напоминали эксперименты Армана с отходами. Кубовидные блоки металла формировались чаще всего из автомобильного лома.

Ники де Сен-Фалль пародировала художественные амбиции ташистов в своих сериях «Картины-стрельбища». На белой рельефной оштукатуренной поверхности закреплялись мешочки с красками, которые взрывались, когда художник или посетитель попадал в них, стреляя из ружья. Ив Кляйн, лидер новых реалистов, тоже любил пошутить. Он запатентовал краску ультрамаринового оттенка под названием IKB (International Klein Blue, «Международный синий цвет Кляйна») и продавал одинаковые холсты, покрытые ей, по разной цене.

Серии «Антропометрий» Кляйна создавались так: обнаженные женщины обмазывались краской IKB, а их тела оставляли оттиск на бумаге, холсте или ткани. Эти радикальные действия предварили приемы искусства Перформанса.

Развитие направления закончилось одновременно со смертью Ива Кляйна в 1962 году, однако поиски новых реалистов помогли формированию Поп-арта, Концептуализма и Процесс-арта.

КЛЮЧЕВАЯ РАБОТА в Художественном центре Уолкера, Миннеаполис, штат Миннесота

Саван «Собачий мир», 1961, ИВ КЛЯЙН
Новый реализм предлагает свое видение живописной традиции. Ярким примером тому служат серии «Антропометрий» Ива Кляйна. Голые тела прижимаются к поверхности, перемещаются и оставляют отпечатки. Статус Кляйна как самостоятельного создателя произведения при этом размывается, поскольку в творческом акте участвует несколько моделей.

ДРУГИЕ РАБОТЫ в Художественном центре Уолкера

Скопище чайников, 1964, **АРМАН (АРМАН ФЕРНАНДЕС)**
Воскресенье, 1960; Без названия, 1961, **ИВ КЛЯЙН**
Без названия, из серии MAT 64, 1964, **НИКИ ДЕ СЕН-ФАЛЛЬ**
Тенгли: Мета II, 1965, **ЖАН ТЕНГЛИ**

Поп-арт, Концептуализм, Процесс-арт, Неодадаизм, Перформанс

Импрессионизм, Супрематизм, Конкретизм, Ташизм, Абстрактный экспрессионизм

Начиная с 1950-х годов в Великобритании и с 1960-х в Америке молодые деятели искусства создают произведения, вдохновленные популярной культурой. Названная Поп-артом, эта новая разновидность художеств осваивала область образов «низкого искусства», обращаясь к массмедиа, коммерческой рекламе, образам из кино и журналов.

ПИТЕР БЛЕЙК (р. 1932); **РИЧАРД ГАМИЛЬТОН** (1922–2011); **РОЙ ЛИХТЕНШТЕЙН** (1923–1997); **ЭДУАРДО ПАОЛОЦЦИ** (1924–2005); **ЭНДИ УОРХОЛ** (1928–1987)

реклама, массмедиа, поп-культура, свингующие шестидесятые

Английский искусствовед Лоренс Эллоуэй впервые применил понятие Поп-арт в статье 1958 года, хотя так называемая Независимая группа художников, дизайнеров и писателей при лондонском Институте современного искусства начала изучать культуру потребления и массмедиа еще в начале 1950-х.

В группу входил Эдуардо Паолоцци, представивший в 1952 году в Институте подборку переснятых образов из комиксов и журналов, позже превратившихся в серию коллажей под названием Bunk («Койка», 1947–1952), которые и легли в основу британского поп-арта.

Последователь «Независимой группы» Ричард Гамильтон сформулировал идеи направления в виде рекламного лозунга: «Поп-арт — это популярное (для массовой аудитории), преходящее (недолговечные решения), расходное (быстро забывается), недорогое, серийное, молодое (созданное молодежью), остроумное, сексуальное, бесполезное, гламурное, и это большой бизнес». Ироничность такого определения хорошо чувствуется в работах Гамильтона. Перенося потребительские образы в контекст коллажей или картин, он вносил в интонации рекламных обращений нечто им чуждое.

Поп-арт Питера Блейка, собиравшего знаки ускользающей современности, наоборот, дышит живым восхищением культурой потребления. Группа выпускников лондонского Королевского художественного колледжа в самом начале 1960-х уверенно повернула развитие поп-арта в новое русло. Дэвид Хокни, например, выразил дух свободы эпохи «свингующих шестидесятых» в сериях своих картин о бассейнах. Аллен Джонс создавал фигуры сексапильных красоток из стекловолокна по мотивам картинок из порножурналов.

Американский Поп-арт, развившийся из Неодадаизма в начале 1960-х, многограннее и противоречивее творчества большей части представителей британской школы. Шелкографии Энди Уорхола с размноженными образами из фильмов или газет представляют зрителю букет из банальности, гламура и пафоса. Рой Лихтенштейн копирует отдельные фрагменты комиксов, придавая им монументальность, Джеймс Розенквист создает композиции на основе образов рекламных щитов, вырывая их из привычного контекста.

С 1962 года Поп-арт вытеснил Абстрактный экспрессионизм из поля интересов американских критиков и кураторов , хотя в будущем тому еще предстояло конкурировать с Постживописной абстракцией. Направление приобрело международный размах в 1970-х, в десятилетие Минимализма и Концептуализма, и пережило новый расцвет в рамках движения Нео-поп.

КЛЮЧЕВАЯ РАБОТА в Галерее Тейт, Великобритания

Я была игрушкой богача, 1947, из серии «10 коллажей Bunk» (1947–1952), ЭДУАРДО ПАОЛОЦЦИ
Перед нами один из поп-артистских коллажей Паолоцци. Его многосоставные щиты тиражировали типичные коммерческие образы, в которых Поп-арт черпал вдохновение, — вроде рекламы кока-колы или фотографий глянцевых красоток. Эти коллажи пародировали поток изобразительной продукции, обрушившийся на потребителей в массмедиа после войны.

ДРУГИЕ РАБОТЫ в Галерее Тейт

Магазин игрушек,1962, **ПИТЕР БЛЕЙК**
Интерьер, 1964–1965; Свингующий Лондон 67, 1968–1969, **РИЧАРД ГАМИЛЬТОН**
Ва-а-м!, 1963, **РОЙ ЛИХТЕНШТЕЙН**
Черная фасоль из серии «Банки супа I», 1968, **ЭНДИ УОРХОЛ**

Неодадаизм, Новый Реализм, Нео-поп, Постмодернизм, Сенсационализм

Супрематизм, Неопластицизм, Конкретизм, Неоэкспрессионизм

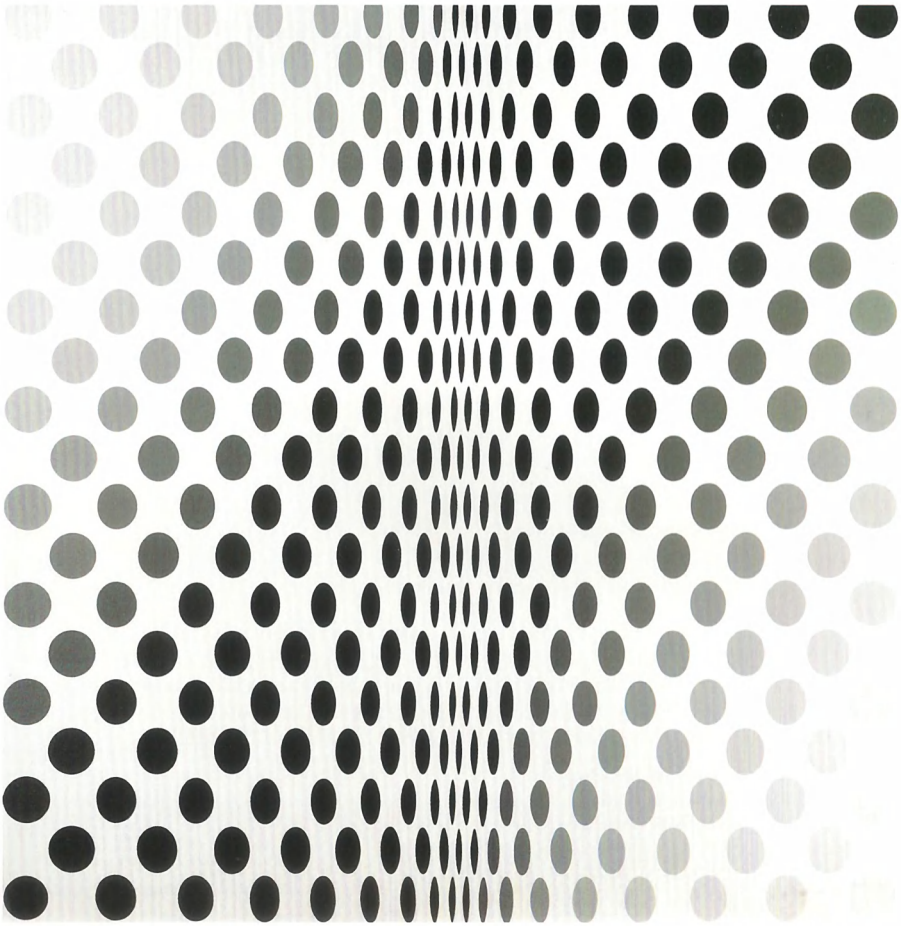
Оп-арт

Сокращение от «оптическое искусство». Объединяет работы, фиксирующие неожиданные эффекты зрительного восприятия, в частности иллюзии движения, глубины и вибрации. В узком смысле Оп-арт относится к группе мастеров, тяготевших к подобным геометрическим композициям в начале 1960-х годов.

РИЧАРД АНУШКЕВИЧ (р. 1930); **ВИКТОР ВАЗАРЕЛИ** (1906–1997); **МАЙКЛ КИДНЕР** (1917–2009); **ЛАРРИ ПУНС** (р. 1937); **БРИДЖЕТ РАЙЛИ** (р. 1931)

постобраз, иллюзия, движение, оптические эффекты, перцептивные абстракционисты

Как направление современного искусства Оп-арт заявил о себе на выставке «Чувствительный глаз» в нью-йоркском Музее современного искусства (MoMA) в 1965 году. Экспозиция объединила широкий круг абстракционистов, но внимание большинства критиков завоевали так называемые перцептивные



абстракционисты, группа независимых художников со всего мира, чьи работы были основаны на феноменах зрительного восприятия. В группу вошли англичане Бриджет Райли и Майкл Киднер, француз венгерского происхождения Виктор Вазарели и американцы Ларри Пунс и Ричард Анушкевич.

Вообще-то, визуальные игры не были чем-то совершенно новым. История искусства может представить массу примеров так называемых обманок, игрушек для глаз. В особенности в двухмерных произведениях, где резкие перспективные ракурсы способны убедить зрителя в трехмерности пространства. В искусстве Нового времени до появления Оп-арта уже проявлялся интерес к оптической науке. Техника пуантели в Неоимпрессионизме, к примеру, была основана на теории иллюзии, согласно которой множество радужных точек, разбросанных на полотне, слагались в единый цвет в глазу зрителя.

В 1960-х течение Оп-арта проявилось в живописных геометрических абстракциях, сюжетом которых чаще всего становились оптические эффекты сами по себе. Райли, начавшая с фигуративности пуантелизма, затем обратилась к черно-белым сеткам из линий и теней, которые в отдельных местах словно сжимались и вздувались, дрожали и двигались. Некоторые из иллюзий этих ранних работ вовсе не успокаивали зрителя, а нагнетали тревогу, оставляя навязчивый постобраз, отпечаток на сетчатке глаза. С 1967 года Райли перешла к созданию картин с более утонченным воздействием — на основе хроматических комбинаций.

Вазарели тоже начинал с черно-белых композиций (такие серии, как «Зебры», 1937–1952). В них двухцветные фигуры животных иллюзорно перетекали друг в друга или смешивались с черно-белым фоном. Затем художник разработал язык оптических таблиц, изначально монохромных, а впоследствии — с яркими цветами, где добивался неожиданных эффектов выпуклостей или впадин на плоской поверхности. Будущее этой версии Оп-арта представлялось художнику весьма оптимистично: он разработал целую систему кодификации, «пластический алфавит», благодаря чему его рисунки могли создаваться машинами и включаться в планы зданий и городов будущего.

Несмотря на любовь зрителей, Оп-арт тем не менее вызывал недовольство критики и сошел с художественной сцены к концу 1960-х. Однако направление имело широкий резонанс в дискуссиях о природе визуального восприятия и об иллюзорной природе искусства и реальности.

КЛЮЧЕВАЯ РАБОТА в Центре современного искусства в Лиссабоне

Метаморфоза, 1964, БРИДЖЕТ РАЙЛИ
Эта картина иллюстрирует поиски Оп-арта в области сложных оптических эффектов, возникающих благодаря направленному воздействию на зрителя. Райли последовательно укорачивает горизонтальные оси своих черных эллипсов, вызывая иллюзию их различной удаленности от глаза.

ДРУГИЕ РАБОТЫ в Центре современного искусства

Манса, 1979, **ВИКТОР ВАЗАРЕЛИ**
Красное против розового, 1961; Оранжевое, синее и зеленое, 1964; Коричневое, синее и фиолетовое № 2, 1964, **МАЙКЛ КИДНЕР**
Шаттл, 1964, **БРИДЖЕТ РАЙЛИ**

Неоимпрессионизм, Баухаус, Конкретизм, Кинетизм, Постживописная абстракция

Экспрессионизм, Новая вещественность, Социальный реализм, Реализм кухонной мойки, Фотореализм

Постживописная абстракция

Понятие объединяет вокруг себя широкий круг созданных в Америке в конце 1950-х – начале 1960-х годов художественных произведений абстрактной живописи, отличающихся ясностью линии, использованием чистых цветов и внеиндивидуальным подходом к манере рисунка.

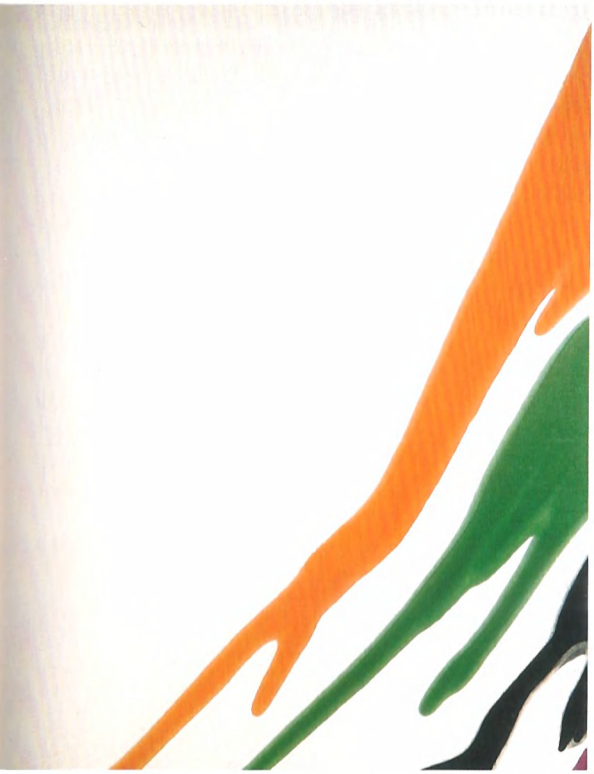
ЭЛЛСВОРТ КЕЛЛИ (1923–2015); **МОРРИС ЛУИС** (1912–1962); **КЕННЕТ НОЛАНД** (1924–2010); **ФРЭНК СТЕЛЛА** (р. 1936); **ХЕЛЕН ФРАНКЕНТАЛЕР** (1928–2011)

анонимность, плоскостность, антиэкспрессия, холсты неправильных форм

Критик Клемент Гринберг применил название Постживописная абстракция к выставке, которую курировал в 1964 году в Художественном музее Конти в Лос-Анджелесе. Он отмечал, что представленные на ней мастера развили свой подход, отталкиваясь от «живописной абстракции» абстрактных экспрессионистов. При этом художники отказались от яркой узнаваемой манеры письма и сделали выбор в пользу анонимности стиля. Спонтанность сменилась четко выверенным рисунком, толстые слои краски на холсте — гладкой поверхностью, выпуклость — плоскостностью, буря эмоций — холодной созерцательностью и восприятием картины как оптического объекта.

Постабстракционисты имели различную стилистику: бескомпромиссные композиции Эллсворта Келли и Фрэнка Стеллы отмечены внезапными переходами цветовых полей; живопись цветовыми лужами Хелен Франкенталер развивает поллоковскую технику дриппинга. К бесстрастным формам живописи цветового поля тяготели такие художники, как Моррис Луис и Кеннет Ноланд, впоследствии примкнувшие к Вашингтонской цветовой школе.

Отправной точкой развития Постживописной абстракции зачастую считаются «Черные картины» Стеллы (1959), серия работ, на которых полосы эмалевидной черной краски чередуются с тонкими промежуточными линиями незакрашенного холста. Автора не интересуют дополнительные ассоциации и символы. Как говорил сам Стелла: «Вы видите то, что видите».



Постживописная абстракция в своем развитии совпала с Минимализмом, особенно в работах Стеллы, Роберта Раймана и Агнес Мартин. Оба течения сохраняли популярность до начала 1980-х, пока на художественной арене не возникли менее сдержанные направления Постмодернизма и Неоэкспрессионизма.

КЛЮЧЕВАЯ РАБОТА в Художественном музее Лос-Анджелеса

Бесконечная серия: Бета Ро, 1959–1960, МОРРИС ЛУИС
Техника дриппинга, впервые примененная мастерами «живописи действия», прежде всего Джексоном Поллоком, прижилась в творчестве постживописных абстракционистов. Чистые потоки краски застывают на холсте Луиса, формируя диагонали по сторонам от центра. Здесь не подчеркивается художественный жест, он исключается. Картина предстает в большей степени работой, чем произведением, привлекательным, но лишенным личностного начала сочетанием красок.

Подобный подход противоположен трансцендентным устремлениям абстрактных экспрессионистов, а также далек от утопических социальных идей ранних форм абстрактного искусства представителей Неопластицизма и Баухауса.

Художники часто пользовались нерастворенными промышленными акриловыми красками. Стелла писал: «Что может быть лучше чистой краски, вылитой прямо из банки». Цвета должны были достигнуть глаза зрителя сами по себе, по отдельности, а не в готовой оптической гармонии.

Еще одним важным новшеством стало применение холстов различных форм: основа картины сама становилась предметом искусства.

ДРУГИЕ РАБОТЫ в Художественном музее Лос-Анджелеса

Синее на синем, 1963, **ЭЛЛСВОРТ КЕЛЛИ**
Близнецы, 1962, **МОРРИС ЛУИС**
Чокоруа I, 1965–1966; Бампур, 1966, **ФРЭНК СТЕЛЛА**
Зимняя охота, 1958, **ХЕЛЕН ФРАНКЕНТАЛЕР**

Конкретизм, Неодадаизм, Оп-арт, Минимализм, Концептуализм

Импрессионизм, Кубизм, Прецизионизм, Постмодернизм, Неоэкспрессионизм

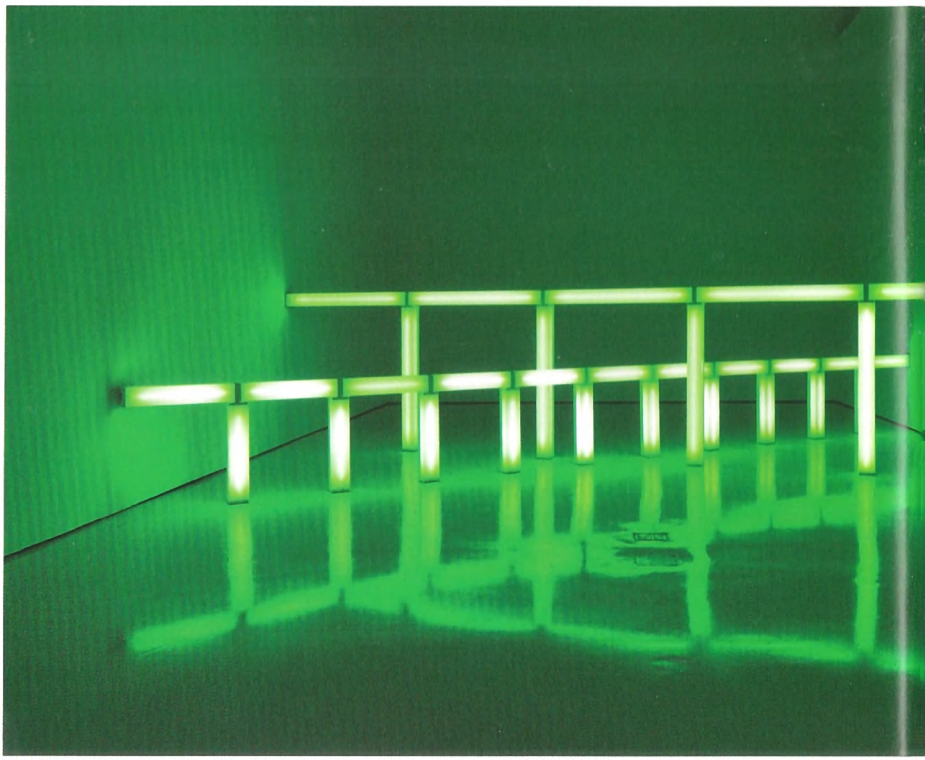
Понятие в истории искусства, определяющее деятельность группы американских мастеров, выступивших в середине 1960-х с сериями геометрических конструкций из промышленных материалов. Эти работы были афтореферентны и не соотносились с какими бы то ни было формами и темами.

КАРЛ АНДРЕ (р. 1935); **ЕВА ХЕССЕ** (1936–1970); **ДОНАЛЬД ДЖАДД** (1928–1994); **РОБЕРТ МОРРИС** (1931–2018); **ДЭН ФЛЕЙВИН** (1933–1996)

геометрическое, промышленные материалы, нейтральное, серийное

Минимализм как художественное направление никогда не имел собственного манифеста, тем не менее своего рода каноническим текстом движения можно считать эссе «Специфические объекты» Дональда Джадда 1965 года.

В этом обзоре широкого круга мастеров, включая приверженцев минимализма Дэна Флейвина и Роберта Морриса, Джадд поясняет: «Произведению не нужно обладать массой аспектов, чтобы зритель их рассматривал, сравнивал, поочередно анализировал, размышлял. Вещь важна как единое целое. Качество ее целостности — вот что интересно… Очертания, образ, цвет и поверхность — едины и не делимы на частицы. Ни одна зона или фрагмент работы не должны восприниматься нейтрально или второстепенно».



Джадд выставил серию монохромных металлических коробок на основе болванок, предварительно заказанных на фабрике, чтобы избежать индивидуализации формы и текстуры, и потом довел их «до ума». Он укрепил эти объекты вдоль стены, с равными промежутками, формируя так называемые груды. Произведения получили название «особые объекты», так как автор не желал причислять их ни к живописи, ни к скульптуре.

Моррис изготавливал похожие упрощенные геометрические формы, такие как метровые кубы с зеркальными поверхностями, которые отражали друг друга и пол галереи. Карл Андре группировал свои предметы на полу, используя обычные строительные материалы вроде кирпичей и металлических балок.

Все эти работы даже не пытались «подражать реальности», что-то символизировать или выражать, что и закрепило за ними ярлык Минимализм. Однако этот термин звучал чаще в устах критики, нежели самих мастеров, которые воспринимали в штыки утверждения о бессодержательности их искусства. Моррис настаивал: «Простота пространства не должна обязательно означать недостаток опыта». Его кубические композиции из зеркальных граней предоставляли множество точек зрения и ракурсов для гуляющего среди них зрителя. Конструкции из неоновых трубчатых ламп у Флейвина обеспечивали богатое зрительное впечатление благодаря особому характеру освещения окружающего пространства.

Влияние Минимализма продолжалось на протяжении 1970-х годов. Фрэнк Стелла и прочие постживописные абстракционисты стали зваться минималистами, поскольку изображали предметы без каких-либо дополнительных смыслов. Роберт Моррис, Ева Хессе и Ричард Серра в конце 1960-х ввели в минималистскую практику исследование процесса создания произведения. Эти попытки стали называться Процесс-артом, или Постминимализмом.

КЛЮЧЕВАЯ РАБОТА в Музее Соломона Гуггенхайма,Нью-Йорк

Зеленое пересекает зеленое (посвящение Питу Мондриану, отрицавшему зелень), 1966, ДЭН ФЛЕЙВИН

Минималисты рассматривали свои работы в связи с выставочным пространством и со зрителем. В данной инсталляции Флейвин запретил двигаться в глубь галереи, установив своеобразный барьер из светящихся трубок. В названии работы мастер подчеркнул исторические связи своей деятельности с влиянием Неопластицизма Пита Мондриана.

ДРУГИЕ РАБОТЫ в Музее Соломона Гуггенхайма

10 x 10 Альтштадт. Медный квадрат, 1967, **КАРЛ АНДРЕ**
Без названия, 1968; Без названия, 1970, **ДОНАЛЬД ДЖАДД**
Без названия (Угол), 1964, **РОБЕРТ МОРРИС**
Посвящение третье (Уильяму Оккаму), 1970, **ДЭН ФЛЕЙВИН**

Супрематизм, Конструктивизм, Конкретизм, Постживописная абстракция, Концептуализм

Символизм, Экспрессионизм, Сюрреализм, Поп-арт, Постмодернизм

Концептуалисты настаивали на том, что их произведения являются скорее идеями, нежели вещами. Это направление приобрело широкую международную поддержку и достигло расцвета к концу 1960-х, но термин «концептуальное» применительно к некоторым художественным практикам используется до сих пор.

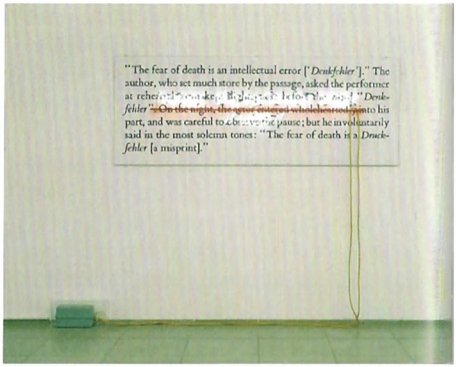
ЙОЗЕФ БОЙС (1921–1986); **МАРСЕЛЬ БРОТАРС** (1924–1976); **ЛОРЕНС ВИНЕР** (р. 1942); **ДЖОЗЕФ КОШУТ** (р. 1945); **СОЛ ЛЕВИТТ** (1928–2007)

дематериализация, идея, поиски языка, вопросы, получатель

Концептуализм радикально повлиял на восприятие произведения искусства. Концептуальные объекты оценивались не с эстетической точки зрения, а в зависимости от того, насколько эффективно они доносили некую идею.

В конце 1960-х и в 1970-е новое значение приобретает типографский текст как смысловой посредник между автором и зрителем. Поиски Джозефа Кошута и Лоренса Винера в Нью-Йорке, а также группы «Art & Language» в Великобритании сосредотачиваются на лингвистическом аспекте и роли слова как носителя идеи в художественном контексте. Винер снабжает свои работы короткими пояснениями на стенах. Принимающего послание субъекта Винер называл «получателем» (receiver) вместо «зрителя» (viewer).

Сол Левитт писал инструкции для ассистентов, которые должны были заканчивать настенные росписи. При этом инструкции, состоящие из текста, диаграммы и сертификата с подписью художника, ценились выше самих росписей. Левитт утверждал, что «идея становится машиной, производящей искусство».



Дематериализация художественного объекта (по словам критика Люси Липпард) поставила серьезный вопрос как перед публикой, так и перед частными галереями. К примеру, если материальное произведение искусства утрачивало свою первоначальную цену, то как же его теперь продавать, коллекционировать и оценивать? Чем будут заниматься критики и галеристы? Снаружи галерей, на стенах, полах и даже на рекламных картонках людей-сэндвичей француз Даниэль Бюрен вывешивал вертикальные полоски со следующим заявлением: «Музей/галерея автоматически возводит все экспонируемое в ранг Искусства и делает это с такой уверенностью, что заранее пресекает любые попытки поднять вопрос об основах искусства независимо от того, кем этот вопрос задается». Бельгиец Марсель Бротарс заполнял музейные пространства труднопостижимыми инсталляциями из объектов, образов и текстов.

Представитель немецкой ветви «Флюксуса» Йозеф Бойс и уроженка Нью-Йорка Эдриан Пайпер представляли ту группу концептуалистов, которая стремилась изменить общество, провозглашая в ряде своих работ идеи, касающиеся окружающей среды и гражданского самосознания. Младшее поколение мастеров, иногда на-

зываемое неоконцептуалистами, обратилось к другому комплексу идей, от гендерных вопросов (Дженни Хольцер и Барбара Крюгер) до капитализма (неопописты Джефф Кунс и Ричард Принс).

Постепенно Концептуализм стал широким понятием, объединившим все движения, так или иначе связанные с теоретическими вопросами, от Дадаизма Марселя Дюшана до Перформанса, «Флюксуса», Сенсационализма и Интервенционизма.

КЛЮЧЕВЫЕ РАБОТЫ в Музее современного искусства «Гамбургский вокзал» в Берлине

↓ **Призыв к действию (Обращение к новому обществу), 1974–1977, ЙОЗЕФ БОЙС**
Перед нами пример того, что художник называл «социальной скульптурой», инсталляция из ста грифельных досок с надписями мелом. Так Концептуализм обращался к неожиданным предметам для обобщения комплекса своих идей. Бойс использовал данный символ образования (школьная доска) для того, чтобы поднять проблематику самосознания общества и путей его развития.

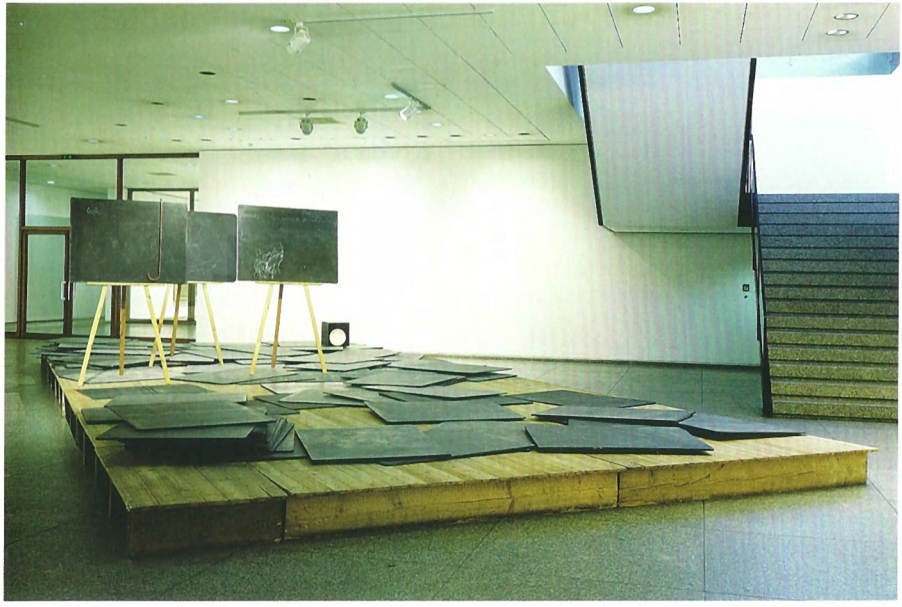
← **Это было этим № 5, 1986, ДЖОЗЕФ КОШУТ**
В данной работе очевиден интерес Концептуализма к бесконечным возможностям и одновременно к бессилию языка, когда речь идет о выражении идеи. Фоновый текст посвящен речевой ошибке актера. Кошут накладывает на фоновый текст две неоновые надписи. Верхний слой заявляет о бессмысленности вербального языка, нижний указывает на связь между слоями.

ДРУГИЕ РАБОТЫ в Музее современного искусства «Гамбургский вокзал»

Жир, 1977; Без названия (из серии PLIGHT), 1985, **ЙОЗЕФ БОЙС**
Зимний сад, 1974, **МАРСЕЛЬ БРОТАРС**
Оставь здесь, поставь там, для серии «Ограниченное время» (Limited Time), 1976, **ЛОРЕНС ВИНЕР**
Открытый куб/Угловой сегмент, 1975, **СОЛ ЛЕВИТТ**

Перформанс, «Флюксус», Нео-поп, Сенсационализм, Интервенционизм

Импрессионизм, Неоимпрессионизм, Сецессионизм, Фовизм, Прецизионизм



Перформанс

Перформанс, или Живое Искусство (Live Art), стал ключевой арт-практикой начиная с 1960-х. Тело художника и его действия приобрели художественное значение, экспериментальные акции стремились быть трансгрессивными по характеру и концептуальными по замыслу.

МАРИНА АБРАМОВИЧ (р. 1946); **ВИТО АККОНЧИ** (1940–2017); **КРИС БЁРДЕН** (1946–2015); **БРЮС НАУМАН** (р. 1941); **КАРОЛИ ШНИМАН** (р. 1939)

действия, тело, документирование, табу, трансгрессия

В конце 1950-х неодадаисты участвовали в акциях под названиями хеппенинги (от английского happening — «происходящее сейчас»). Они предшествовали Перформансу и сочетали в себе разные по характеру действия: от чтения стихов и академических лекций до художественных выставок и танцевальных номеров. Подобные действия имеют корни в практиках Футуризма и Дадаизма, подразумевающих синтез звучащего слова (как стихов, так и политических выступлений), театра и живой музыки.

Перформанс вырос из серии социальных движений 1960-х годов. Уже Новый реализм стал включать элементы Перформанса в создание своих произведений. Публика наблюдала за действиями Ива Кляйна, когда он создавал свои работы с помощью вымазанных краской моделей. Первой декларацией «Флюксуса» в 1961 году стало провозглашение «Живого искусства», идеи, что сами человеческие действия могут стать произведением искусства.

Специально подготовленные произведения Перформанса (так называемые акции) выражали целый комплекс идей и попирали ряд социальных табу. Проблемой животных страстей интересовалась Кароли Шниман в акции «Радость мяса» (1964), эротическом представлении с куском сырого мяса. О насилии над женщиной говорилось в акции «Отрежь кусок» (1964), где японская публика резала на части одежды художницы «Флюксуса» Йоко Оно. Тема нарциссизма иллюстрировалась в акции «Парник» (1971), когда художник из Бруклина Вито Аккончи лежал под пандусом и мастурбировал, озвучивая в громкоговоритель свои фантазии о посетителях, проходящих сверху.

Перформанс породила та же интеллектуальная среда, где родился Концептуализм. Акции обладали тем преимуществом, что они могли выражать идеи, не оставляя после себя художественные объекты, снимая вопрос об эстетике и коммерции. В них был только один главный действующий объект — тело. Зрителю многих подобных действ отводилась роль подглядывающего, хотя некоторые вообще не предполагали присутствия публики или свидетелей. Тайванец Точин Чи задумывается над природой времени в серии «Годовые перформансы». В первом из них (1978–1979) он провел целый год в уединении в деревянной клетке, запрещая себе говорить, читать, писать, слушать радио и смотреть телевизор. Каждый день к Чи заходил друг, приносил еду, забирал посуду и делал фотографию.

Несмотря на то что для художника эти фотографии имели только документальную, а не художественную ценность, они все равно выставлялись в галереях. В 1980–1990-е годы искусство Перформанса заняло лидирующие позиции среди прочих направлений мира искусства. Важными признавались не только сами акции, но и сопутствующие им материалы, такие как фильмы, фотографии и предметы.

КЛЮЧЕВАЯ РАБОТА в собрании Электроник Артс Интермикс, Нью-Йорк

Щипание шеи, 1969, БРЮС НАУМАН
Искусство Перформанса провозглашает, что тело является художественным медиумом, поэтому исследует его малейшие детали и движения. В серии фильмов (кадр одного из них перед вами) Науман всячески теребит свою шею, щеки и рот, привлекая внимание к податливости человеческого тела.

ДРУГИЕ РАБОТЫ в собрании Электроник Артс Интермикс

Антология перформанса, 1975–1980, **МАРИНА АБРАМОВИЧ**
Украшения, 1971, **ВИТО АККОНЧИ**
Документация избранных работ, 1971–1974, **КРИС БЁРДЕН**
Танец, или Упражнение на площадке (Square Dance), 1967–1968, **БРЮС НАУМАН**
До ее пределов, включительно, 1976, **КАРОЛИ ШНИМАН**

Дадаизм, Неодадаизм, Новый реализм, Концептуализм, «Флюксуса»

Импрессионизм, Постимпрессионизм, Лондонская школа, Фотореализм

«Флюксус»

Термин «Флюксус» (лат. — «поток») применяется к разнородной деятельности международной радикальной художественной группы. Члены этого движения стремились растворить границы между искусством и жизнью и создать «живое искусство» (термин Джорджа Мачюнаса).

БЕН ВОТЬЕ (р. 1935); **ДЖОРДЖ МАЧЮНАС** (1931–1978); **ЭЛИСОН НОУЛЗ** (р. 1933); **ЙОКО ОНО** (р. 1933); **ДИК ХИГГИНС** (1938–1998)

флюкс-фест, взаимодействие, мультидисциплинарность, перформансы

Мачюнас изобрел термин «Флюксус» в 1961 году для описания международного объединения художников, дизайнеров, писателей, музыкантов и активистов, работавших над экспериментальными проектами. Среди участников «Флюксус» — уроженка Токио Йоко Оно, немецкий концептуалист Йозеф Бойс, американский кореец, пионер видеоарта Нам Джун Пайк, иллюстратор из Нью-Йорка Элисон Ноулз и ее земляки, композиторы Джордж Брехт и Дик Хиггинс, а также поэт Эммет Уильямс.

Никто из этих людей не сводил свое творчество к одному узкому виду деятельности. Термин «Флюксус» был избран еще и потому, что отражал «перетекание» его членов из одной области в другую. Таким же текучим был и состав группы. Хиггинс придумал словечко «интермедиа» для описания надклассификационного характера движения. Вот некоторые примеры подобных действ: Партитура/перформанс Брехта «Капающая музыка» (Drip Music, 1962) с исполнением музыки под звуки капающей из контейнера в контейнер воды; номера Йоко Оно, читающей тексты со звуковым сопровождением. Существовали и публикации «Флюксус» коллектив-

ные издания авторов — участников того или иного проекта.

В разнородности деятельности направления отразился его основной догмат. Как отметил Мачюнас, «все может стать искусством, и каждый может создать его». «Флюксус»-проекты не только разрушали привычные границы искусства, но и стремились слить искусство и жизнь воедино. Они отличались простотой по принципу «сделай сам» и включали в себя элементы развлечения и иронии.

Перформансы и звучащие произведения представлялись на «Флюксус»-фестивалях или на «Флюксус»-концертах, которые организовывались в крупнейших городах Европы и Америки. Многие акции и композиции показывались спонтанно и беспорядочно, что говорит о воздействии Неодадаизма Джона Кейджа, пионера музыки с элементами случайного (алеаторика). По убеждению участников движения, такое искусство было самой жизнью, а не предметом потребления, поэтому некоторые из мастеров «Флюксус» отказывались продавать свои произведения. Например, французы Робер Филью и Бен Вотье придумали Почтовое искусство, заключавшееся в пересылке художественно выполненных конвертов с самодельными марками и открытками.

«Флюксус» сложно подвести под какой-то единый «изм». Мачюнас писал на заре 1960-х о близости «Флюксуса» к неодадаистам; также дух движения живет в Перформансе и Концептуализме, отрицающих коммерциализацию искусства и подвергающих сомнению его границы.

КЛЮЧЕВЫЕ РАБОТЫ в Музее Фогг, в Художественном музее Гарварда, Кембридж, Массачусетс

↖ **Флюкс-фест, 1967, ГРУППА АВТОРОВ**
Афиша Иды Гриффин, спутницы художника-психоделика Рика Гриффина, извещающая о предстоящем совместном действе «Флюксуса» и представителей контркультуры Сан-Франциско 1960-х.

← **Готовая коробка 2, ок. 1968, ГРУППА АВТОРОВ**
Содержимое этой эксклюзивной коробки свидетельствует о разнообразии, игровом духе и коллективной природе творчества «Флюксуса». Исполненные руками разных членов объединения, эти вещи (в частности, игральные карты, спички, лекарства и семечки) предназначались для всевозможных акций.

ДРУГИЕ РАБОТЫ в Музее Фогг, в Художественном музее Гарварда

Выбор почтальона, 1964, **БЕН ВОТЬЕ**
«Флюксус» 3 газета, № 7, 1 февраля 1966, 1964, **ДЖОРДЖ МАЧЮНАС**
Бобы и свертки, 1964, **ЭЛИСОН НОУЛЗ**
Грейпфрут, 1964, **ЙОКО ОНО**
Флюкс-комплект, 1964, **ДИК ХИГГИНС**

Футуризм, Дадаизм, Неодадаизм, Концептуализм, Перформанс

Импрессионизм, Неоимпрессионизм, Парижская школа, Абстрактный импрессионизм, Реализм кухонной мойки

Название относится к произведениям, в которых основное внимание уделяется процессу их создания. В конце 1960-х и в 1970-е, в особенности в Америке, художников стали интересовать различные экспериментаторские подходы к творчеству и нетрадиционные материалы.

ЕВА ХЕССЕ (1936–1970); **РОБЕРТ МОРРИС** (1931–2018); **РИЧАРД СЕРРА** (р. 1939); **БАРРИ ФЛЭНАГАН** (1941–2009); **ХАНС ХААКЕ** (р. 1936)

антиформализм, уравновешенность, свойства, нетрадиционные материалы

Препятствием к сохранению планов и эскизов работ для последующей демонстрации было расхожее убеждение, что подробности акта творчества должны скрываться от глаз зрителя. В 1968 году пионер Минимализма Роберт Моррис в статье «Антиформа» в журнале Artforum провозгласил: «Хорошо сделанные формы предмета предваряют любые дискуссии о содержании. Материалы как таковые всегда рассматривались как ограничение теми, кто занимался созданием объективной формы». Прежде внимание фокусировалось на результате, а материалы и творческие процессы считались вторичными.

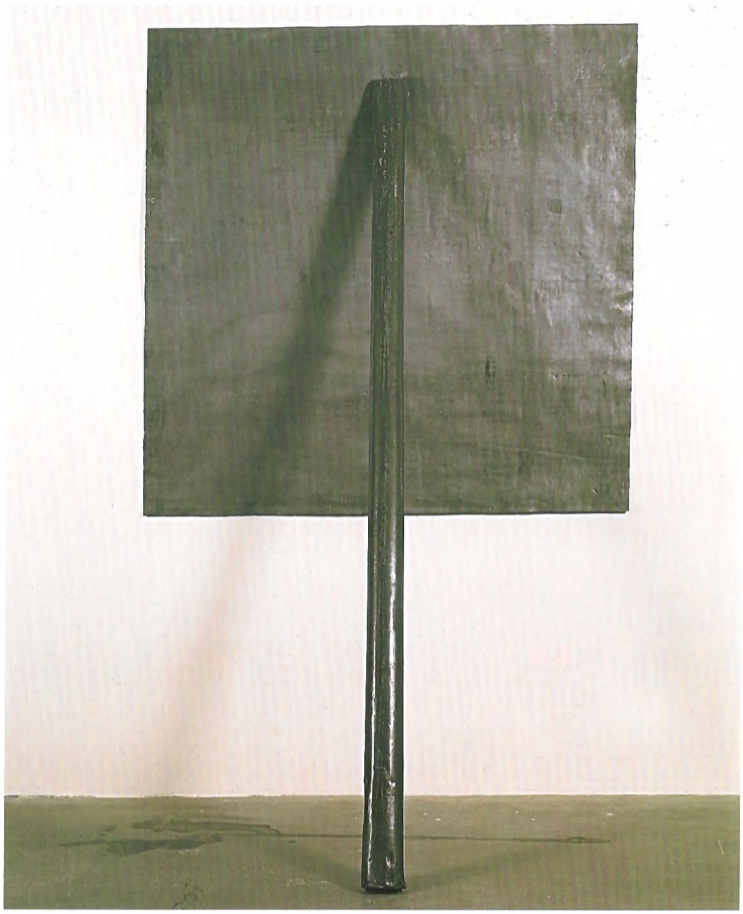
Процесс-арт перевернуло эту, выражаясь словами Морриса, «антиэнтропическую и консервативную» практику, сделав темы творческого процесса и выбора материала центральными. За год до публикации эссе художник подвесил тонкие полоски войлока на единственный гвоздь в стене и позволил ткани скрутиться, как ей вздумается. Сняв с себя ответственность за судьбу материала, в жесте, напоминающем дадаистические действия, Моррис оставил ткань на произвол силы притяжения, позволив войлоку принять форму произведения искусства.

Земляк Морриса Ричард Серра экспериментировал с силой тяжести в серии работ с трубами и досками, которые он прислонял к стенам галереи и оставлял балансировать. В «Разбрызгивании» (1968) в помещении склада, специально выделенном его арт-дилером, Серра плеснул расплавленный свинец в направлении угла, туда, где стена сходится с полом. То, что получилось в итоге, скорее результат самого процесса литья металла, чем расчетов мастера.

Процесс-арт как направление может вести отсчет от абстрактно-экспрессионистских работ Джексона Поллока, где процесс разбрызгивания (дриппинга) краски считался первостепенным. Главным для Поллока был отпечаток человеческого состояния на холсте. Пятнистые работы постживописного абстракциониста Морриса Луиса оказались еще ближе к принципам Процессуального искусства, поскольку Луис отказался от авторского жеста в пользу материала. В его работах чувствуется лишь вязкость краски и впитывающие качества холста.

Процессуалисты исследовали свойства нетрадиционных материалов, в частности неона (Кит Соннир), латекса (Линда Бенглис) и песка (Барри Флэнаган). Художники экспериментировали с процессами обработки материалов, включая конденсацию (Ханс Хааке) и декомпозиции (Ева Хессе).

Процесс-арт часто включают в рамки направления Постминимализм. Отказываясь от прилизанных форм, присущих минималистам, оно тем не менее продолжало питать интерес к внутренним качествам промышленных материалов. Движение также тесно взаимодействовало с Лэнд-артом и с Арте Повера.



КЛЮЧЕВАЯ РАБОТА в Музее американского искусства Уитни, Нью-Йорк

Подпорка, 1968 (реконструкция 2007), РИЧАРД СЕРРА
Лишенные лоска процессуальные работы Серры часто приписывают к Минимализму. Композиция предельно проста: пятифутовый квадратный лист удерживается на месте прислоненной по диагонали к стене трубой. На первый план выведена чистая демонстрация воздействия силы тяжести.

ДРУГИЕ РАБОТЫ в Музее американского искусства Уитни

Без названия, 1970, **ЕВА ХЕССЕ**
Тет, 1958, **МОРРИС ЛУИС**
Без названия (L-beams), 1965, **РОБЕРТ МОРРИС**
Неидеальный круг IX, 1999, **РИЧАРД СЕРРА**
Ба-О-Ба, Номер 3, 1969, **КИТ СОННИР**

Дадаизм, Кинетизм, Постживописная абстракция, Арте Повера, Лэнд-арт

Импрессионизм, Экспрессионизм, Новая вещественность, Реализм кухонной мойки

Арте Повера

Арте Повера (arte povera, итал. «бедное искусство») описывает круг художников, работавших в Италии второй половины 1960-х годов. Группа широко использовала повседневные материалы, от овощей до тряпья, название также указывало на разрыв с социально-культурными традициями и условностями.

ДЖОВАННИ АНСЕЛЬМО (р. 1934), **ЯНИС КУНЕЛЛИС** (1936–2017), **МАРИО МЕРЦ** (1925–2003), **МИКЕЛАНДЖЕЛО ПИСТОЛЕТТО** (р. 1933), **ЛУЧАНО ФАБРО** (1936–2007)

отрицание условностей, повседневные материалы, сопоставления, революционность, символизм

Главным теоретиком и куратором Арте Повера стал Джермано Челант, давший определение движения в статье, опубликованной в 1967 году в журнале Flash Art, в которой он описал группу итальянских художников (а также уроженца Греции Яниса Кунелиса), действующую с 1963 года.

Идеи Челанта можно рассматривать в контексте ситуационизма и других революционных идеологий 1960-х, бросавших вызов западной капиталистической системе. Критик подчеркнул контраст между «богатым» и «бедным» искусством. Первое с «простодушием клептомана относится к системе и использует коды и искусственные языки для ведения комфортного диалога с существующими структурами»; второе представляет собой «нечто внезапное и непредвиденное с точки зрения традиционных ожиданий».

Группа художников из северной Италии, которая, по мнению Челанта, создавала «бедное» искусство, занималась скульптурой, инсталляциями и перформансами. Стремясь бросить вызов общественным нормам, художники использовали повседневные материалы, сопоставляя их самым неожиданным образом с другими объектами, их творчество было как бы эхом Сюрреализма. Хотя они зачастую прибегали к дешевым материалам, обязательным условием это не являлось, а само создание иных произведений оказывалось весьма дорогим. Как пояснял Челант, «бедное искусство» на самом деле означало отношение к традиции, а не к качеству материалов.

«Венера тряпичная» (1967) Микеланджело Пистолетто представляла собой копию античной статуи богини, подпертую огромной кучей поношенной одежды. Марио Мерц построил серию «Иглу» из мешков с мусором, неоновых ламп и кусков воска, переосмыслив жилище арктических кочевников как символ современного общества. Миланец Лучано Фабро инспектировал состояние нации: карта Италии, позолоченная и подвешенная вверх ногами, как комментарий художника к традиционному делению страны на «богатый Север» и «бедный Юг». Джованни Ансельмо создал в 1968 году «Структуру, которая ест»: салат-латук удерживал два каменных блока притянутыми друг к другу, но, как только листья начинали увядать, один блок мог упасть, так что салат приходилось менять.

Особое внимание Арте Повера к материалам и процессам нашло отражение и в работах Процесс-арта, хотя американское движение больше интересовалось физическими свойствами материалов, чем символическим потенциалом работ.

КЛЮЧЕВАЯ РАБОТА в Музее современного искусства Кастелло ди Риволи, Турин

Венера тряпичная, 1967, МИКЕЛАНДЖЕЛО ПИСТОЛЕТТО
Знаковая работа для всего Арте Повера, существующая в нескольких версиях; в ней провокативным образом сочетаются прошлое и настоящее Италии. Некоторые видят в ней образ современного общества потребления, другие — сатиру на то, как страна использует свое наследие.

ДРУГИЕ РАБОТЫ в Музее современного искусства Кастелло ди Риволи

Дыхание, 1969, **ДЖОВАННИ АНСЕЛЬМО**
Без названия, 1961, **ЯНИС КУНЕЛЛИС**
Иглу: шатер Каддафи, 1968–1981, **МАРИО МЕРЦ**
Идущая девушка, 1962–1966, **МИКЕЛАНДЖЕЛО ПИСТОЛЕТТО**
Итальянское зеркало, 1971, **ЛУЧАНО ФАБРО**

Сюрреализм, Неодадаизм, Концептуализм, «Флюксус», Процесс-арт

Импрессионизм, Лондонская школа, Абстрактный экспрессионизм, Фотореализм

С конца 1960-х годов американские и британские художники создавали крупномасштабные скульптуры в природных и рукотворных ландшафтах, часто используя материалы, предоставленные самой окружающей средой. Направление Лэнд-арт часто разрабатывает экологические темы.

КРИСТО (ХРИСТО ВЛАДИМИРОВ ЯВАШЕВ, р. 1935) и **ЖАННА-КЛОД** (ЖАННА-КЛОД ДЕНА ДЕ ГИЙБОН, 1935–2009); **РИЧАРД ЛОНГ** (р. 1945); **УОЛТЕР ДЕ МАРИЯ** (1935–2013); **ДЕННИС ОППЕНХАЙМ** (1938–2011); **РОБЕРТ СМИТСОН** (1938–1973)

экологическое сознание, геометризм, монументальность, природные формы, отдаленные районы

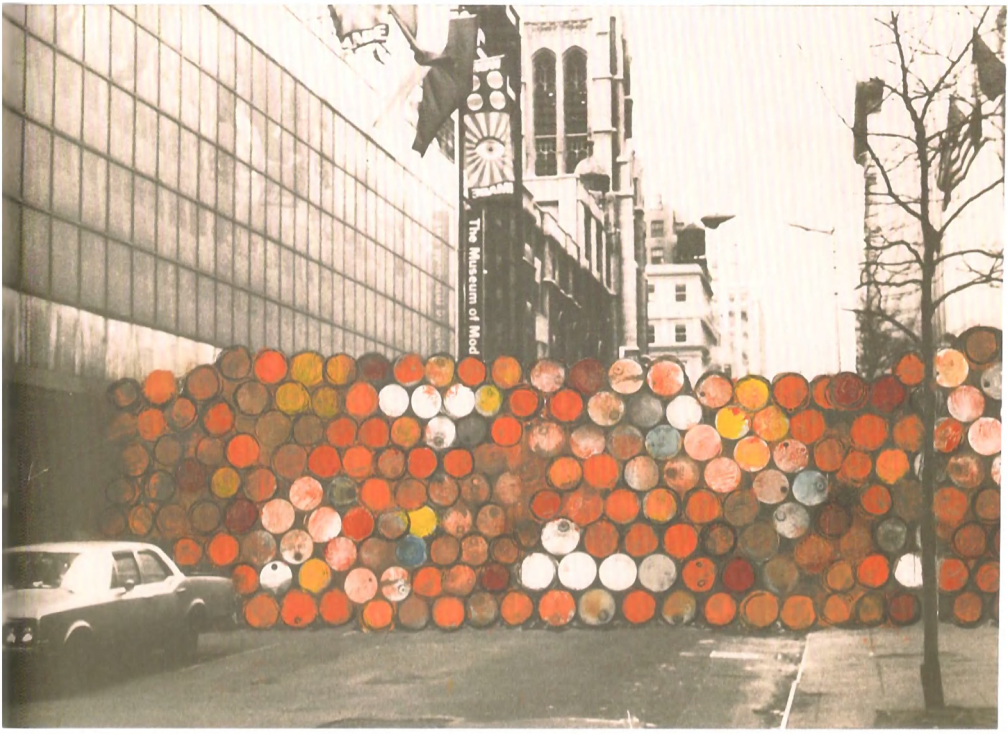
Лэнд-арт (также Земляные работы, или Земляное искусство) переживал расцвет с конца 1960-х до середины 1970-х годов. Размещение скульптур в природных ландшафтах не было чем-то принципиально новым, но формирование скульптур из самих ландшафтов, включая выемку земли, насыпание холмов и перемещение крупных камней, стало новшеством.

Уроженец Нью-Джерси Роберт Смитсон переместил более 6000 тонн скальной породы с берега Большого Соленого озера в штате Юта, чтобы сформировать «Спиральную дамбу» (1970) длиной ок. 500 м — длинный изгиб базальта и земли, вдававшийся в воду. Его геометрическая форма, эпический масштаб и экологические аспекты проекта (район привлекал внимание нефтедобытчиков) сделали произведение Смитсона знаковым шедевром движения Лэнд-арт.

Работа должна была полностью уйти под воду, а затем снова появиться, по мере понижения уровня озера, но из-за ошибки Смитсона в расчетах оставалась под водой вплоть до 2004 года, так что увидеть ее можно было лишь на фотографиях и в отснятом фильме. Общие контуры «Спиральной дамбы» лучше всего открываются с воздуха, напоминая архаические памятники в перуанской пустыне Наска и британский Стоунхендж; Смитсон и другие творцы Лэнд-арта сознательно обращались к мистическим обычаям древних культур. В число других монументальных произведений входят творение американского художника Майкла Хайзера «Двойной негатив» (1969), огромная траншея в Неваде, а также широкий Роденский кратер в Аризоне, который уроженец Пасадены Джеймс Таррелл попытался трансформировать в открытую обсерваторию, приступив к работе в 1977 году.

Лэнд-арт использовал рукотворные материалы, которые включались в естественную среду с целью подчеркнуть ее природные формы и процессы. «Светящееся поле» (1977) уроженца Калифорнии Уолтера де Марии состояло из 400 стальных шестов, установленных в удаленном районе Нью-Мексико для поддержания световых приборов. Кристо и Жанна-Клод, совместно работавшие уроженцы Болгарии и Марокко, оборачивали в ткани береговую линию, парки и даже долину.

Фотографии, диаграммы и тексты, посвященные этим произведениям, демонстрировались в галереях; название Земляные работы (Earth Works) было использовано для выставки в нью-йоркской Галерее Дуан в 1968 году. Некоторые мастера сочетали практики Минимализма и Процессуального искусства с Лэнд-артом, изучая взаимодействие ландшафтов с индустриальными материалами. Тенденция ослабла в 1980-х годах, однако отдельные работы появляются до сих пор, оказывая влияние на экологическое сознание в современном искусстве.



КЛЮЧЕВАЯ РАБОТА в Музее современного искусства, Нью-Йорк

Структура из 441 бочки — «Стена» (проект на 53-й улице, между 5-й и 6-й авеню), 1968, КРИСТО
Кристо и Жанна-Клод устанавливали временные произведения в городской и сельской среде, создавая, с привязкой к конкретному месту, монументальные конструкции, которые вторгались в повседневную жизнь. Одним из нереализованных проектов, представленных в качестве фотографии с прорисовкой Кристо, было блокирование улицы перед Музеем современного искусства стеной из ярко раскрашенных бочек.

ДРУГИЕ РАБОТЫ в Музее современного искусства

Над рекой, проект на реке Арканзас, штат Колорадо, 1996, **КРИСТО**
Прогулка по прямой 10-мильной линии, Дартмур, Англия, 1970, **РИЧАРД ЛОНГ**
Исследование для «Кармана времени», 1968; Шоссе 20, 1969, **ДЕННИС ОППЕНХАЙМ**
Зеркало кристаллической соли (Соляная шахта и музей), 1968, **РОБЕРТ СМИТСОН**

Минимализм, Концептуализм, Арте Повера, Новая британская скульптура

Фовизм, Футуризм, Конструктивизм, Абстрактный экспрессионизм, Поп-арт

Видео-арт стали показывать в галереях с конца 1960-х годов. Сперва работы проецировали на одном или нескольких телеэкранах, затем усовершенствование технологий позволило перейти к мультимедийным инсталляциям, служившим разным целям: от создания чисто эстетического эффекта до критики массмедиа.

ДАРА БИРНБАУМ (р. 1946); **БИЛЛ ВИОЛА** (р. 1951); **ДЭН ГРЭМ** (р. 1942); **НАМ ДЖУН ПАЙК** (1932–2006); **АЙРА ШНАЙДЕР** (р. 1939)

инсталляция, монтаж, мультимонитор, постпродакшн, телевидение

Первая выставка, посвященная Видеоарту, состоялась в 1969 году в Галерее Говарда Уайза в Нью-Йорке и называлась «Телевидение как креативная среда». Хотя ранее художники уже работали с видео — в частности, участники «Флюксуса» Нам Джун Пайк и Вольф Фостель включали телеэкраны в свои инсталляции, — по большей части оно использовалось для записи Перформанс-акций. Выставка представила телевидение в качестве самостоятельной художественной среды, а не как способ технического документирования.

Среди наиболее заметных работ были: произведение Пайка и виолончелистки Шарлотты Мурман «ТВ-бра для живой скульптуры» — перформанс, в ходе которого Мурман играла, надев два телеэкрана как своего рода бюстгальтер (ТВ-бра), изображение на них следовало за музыкой; «Цикл вытеснения» Айры Шнайдера и Фрэнка Джиллета — на мониторах шла демонстрация подобранного и специально отснятого материала, причем какой-то один экран всегда оставался пустым; и «Архитрон» Томаса Тэдлока, в котором три телевизионные передачи сводились в прямом эфире в причудливый рисунок, словно созданный калейдоскопом.

Позже видеоартистов стали привлекать более сложные задачи, связанные с фиксацией времени. В инсталляции американского художника Дэна Грэма «Настоящее продолженное прошлое» (1974) посетители попадали в комнату с двумя зеркальными стенами, на третьей стене находился экран, в помещении работала видеокамера, которая снимала проис-

КЛЮЧЕВЫЕ РАБОТЫ
в Электроник Артс Интермикс, Нью-Йорк

← Global Groove, 1973, НАМ ДЖУН ПАЙК
28-минутный видеофильм послужил своего рода манифестом нового средства выражения. В его мелькающих кадрах виден «отблеск видеоландшафта будущего»; классический образец эстетических экспериментов раннего Видео-арта, соединяющий разнообразные звуки и образы в анархическом коллаже.

ходящее и транслировала на экран с задержкой в восемь секунд относительно реального времени. Если посетители смотрели в зеркала, они одновременно видели себя в настоящем и в предшествующем прошлом на экране.

Нью-йоркский художник Билл Виола разрабатывал формы замедленной демонстрации видеоматериала с персонажами, находившимися в переменчивом эмоциональном состоянии, непосредственно исследуя таким образом настроения людей.

Виола и другие воспользовались усовершенствованием технологий в области постпродакшн и презентации отснятого материала. Сегодня видеокамера является неотъемлемой частью современного искусства: это настоящая кисть живописца, с помощью которой можно решать множество художественных задач.

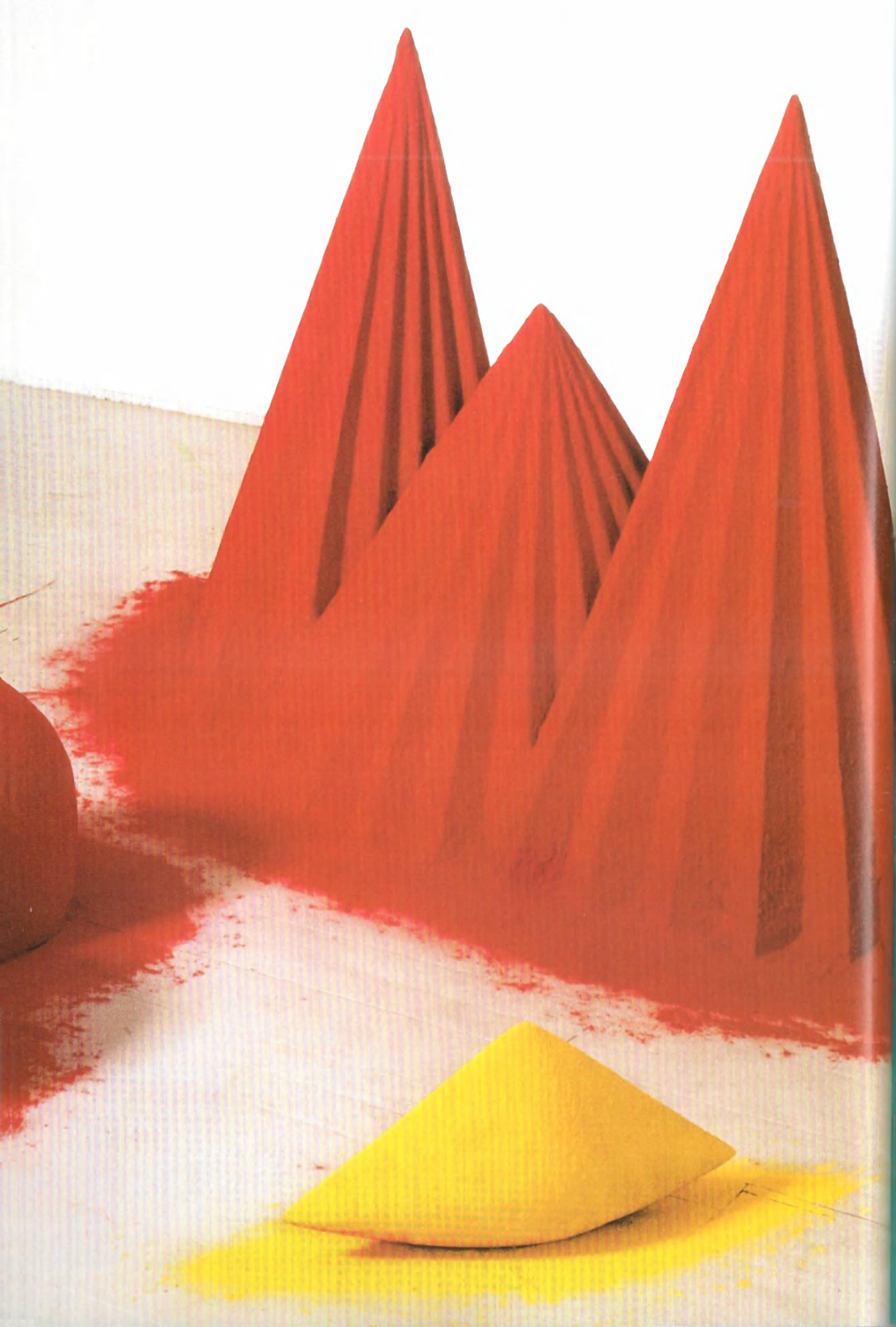
↑ **Технология/Трансформация: Чудо-женщина, 1978–1979, ДАРА БИРНБАУМ**
Видео-арт характеризовался критическим взглядом на телевизионный мейнстрим. В этой фундаментальной работе Бирнбаум склеила фрагменты телесериала Wonder Woman, чтобы продемонстрировать сексуальную эксплуатацию женского образа в качестве одного из подтекстов шоу, которое формально рассказывало о женщине со сверхъестественными способностями.

ДРУГИЕ РАБОТЫ в собрании Электроник Артс Интермикс

Целуй девушек: пусть они плачут, 1979, **ДАРА БИРНБАУМ**
Шотт-эль-Джерид (Портрет в свете и жаре), 1979;
Я не знаю, каков я, 1985, **БИЛЛ ВИОЛА**
Пошатни мою веру, 1982–1984, **ДЭН ГРЭМ**
Посвящение Джону Кейджу, 1973, **НАМ ДЖУН ПАЙК**

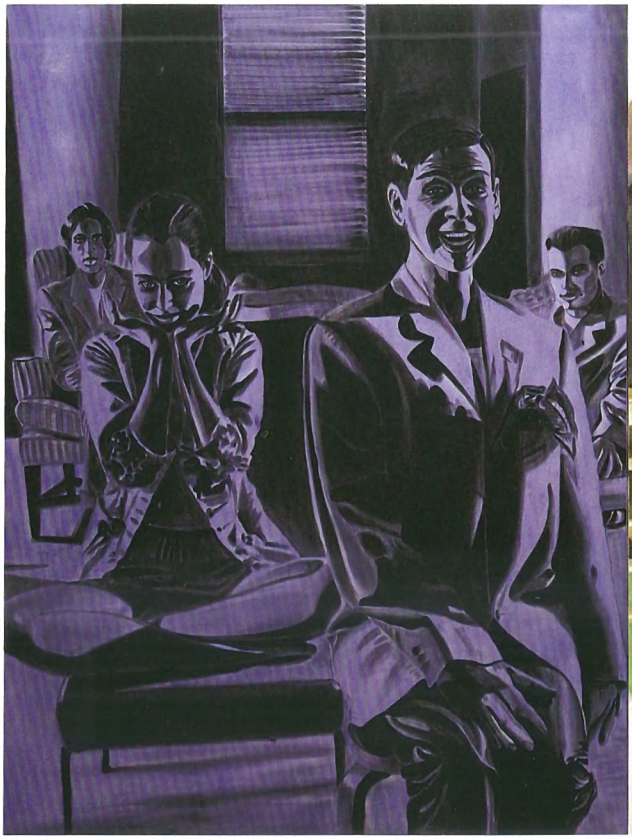
Неодадаизм, Концептуализм, «Флюксус», Перформанс, Сенсационализм

Супрематизм, Неопластицизм, Парижская школа, Конкретизм, Ташизм



4

КОНЕЦ XX ВЕКА



Постмодернизм описывает совокупность реакций на традиционные установки и культуру эпохи модерна. Термин вошел в употребление в 70-х годах XX века. В основе отрицания Модернизма лежит отказ от представления о том, что идеи могут отражать непреложную или основополагающую истину.

ШЕРРИ ЛЕВИН (р. 1947); **РИЧАРД ПРИНС** (р. 1949); **ДЭВИД САЛЛЕ** (р.1952); **СИНДИ ШЕРМАН** (р. 1954); **ДЖУЛИАН ШНАБЕЛЬ** (р. 1952)

случайность, сомнение, отрицание традиции, деконструкция, ниспровержение

Термин использовался с 70-х годов XX века в различных областях науки и искусства для описания форм и состояний, противоположных эпохе модернизма.

Представители большинства современных художественных течений вплоть до конца XX века утверждали, что при помощи верно выбранных средств можно выразить и постичь некую истину, общую для всего человечества, от истины эмоционального состояния (Экспрессионизм) до истины технических возможностей (Конструктивизм). Главный импульс Постмодернизма — опровергнуть представления

о том, что такие истины существуют или вообще возможны.

В 1979 году Жан-Франсуа Лиотар определил Постмодернизм как «скепсис по отношению к метанарративам»: сомнение в том, что отдельно взятая идеология может точно определить наше состояние или способствовать прогрессу. Жак Деррида с конца 1960-х годов разрабатывал идею деконструкции, в основе которой лежало представление о том, что идеи изменчивы, взаимозависимы и противоречивы по своей природе, а значит, могут ниспровергать сами себя. Хотя идеи деконструкции лучше прижились в критической теории, стиль «ниспровержения» можно встретить и в изобразительном искусстве. Художники «взорвали» традиционные принципы, чтобы привлечь внимание к случайности возникновения идей и образов. Американская фотохудожница Синди Шерман перевоплощалась с помощью грима и костюмов в серии постановочных автопортретов, исследуя природу идентичности. Ее соотечественники Ричард Принс и Шерри Левин осуществляли апроприацию (присвоение): первый — рекламы, вторая — работ других художников, бросая вызов представлению о творческой оригинальности. Неоэкспрессионисты Джулиан Шнабель и Франческо Клементе в сериях так называемых плохих картин (bad paintings) ставили под вопрос категорию вкуса.

В работах нью-йоркского художника Джеффа Кунса в качестве изящного искусства преподносится китч, что окончательно уничтожает различия между «высоким» и «низким» искусством.

Не все эти художники относят себя к постмодернистам; в современном мире никто не желает объявлять себя приверженцем определенного «течения» или выразителем неких «убеждений». Тенденция ниспровержения традиций присутствовала в Концептуализме, Поп-арте и ранее в Дадаизме; в каком-то смысле Постмодернизм есть не что иное, как продолжение эпохи модернизма — выражение ее самых сложных и противоречивых аспектов.

КЛЮЧЕВАЯ РАБОТА в Музее Соломона Гуггенхайма, Нью-Йорк

Комедия, 1995, ДЭВИД САЛЛЕ
Отрицая предыдущие художественные стили, Салле совмещает образы и техники из разных исторических и культурных реалий. В правой части диптиха черно-белая фотография из журнала XIX века, обрамленная бабочками, наложена на рекламу 1950-х.

ДРУГИЕ РАБОТЫ в Музее Соломона Гуггенхайма

После Родченко 1–12, 1987–1998, **ШЕРРИ ЛЕВИН**
Кадры из фильмов без названия, № 15, 1976; Без названия, № 112, 1982, **СИНДИ ШЕРМАН**
Пражский студент, 1983; Испания, 1986, **ДЖУЛИАН ШНАБЕЛЬ**

Модернизм, Дадаизм, Нео-поп, Концептуализм, Неоэкспрессионизм

Импрессионизм, Экспрессионизм, Неопластицизм, Супрематизм, Баухаус

Термин описывает работы, напоминающие своей реалистичностью фотографии. Течение приобрело популярность с конца 1970-х годов, но иногда определение используют применительно к скульптуре и более ранним картинам,созданным до появления фотографии.

ЧАК КЛОУЗ (р. 1940); **РОБЕРТ КОТТИНГЕМ** (р. 1935); **МАЛКОЛЬМ МОРЛИ** (1931–2018); **ГЕРХАРД РИХТЕР** (р. 1932); **РИЧАРД ЭСТЕС** (р. 1932)

деталь, иллюзионизм, средства массовой информации, старательный, изображение изображений

Высокая реалистичность изображения (иллюзионизм) — наследие эпохи Возрождения. Картины фламандского живописца XV века Яна ван Эйка отличаются такой реалистичностью, что напоминают фотографии, хотя художник жил задолго до ее изобретения. На протяжении веков академическое искусство полагало иллюзионизм наивысшей целью, передавая это убеждение из поколения в поколение. Иллюзионизм считался настолько неотъемлемой сущностью искусства, что само его отрицание импрессионистами привело к сейсмическому сдвигу в развитии живописи.

Американские художники Чак Клоуз, Ричард Эстес, Одри Флэк, Роберт Коттингем, Роберт Бектл и Малкольм Морли со своими реалистичными работами, отличавшимися невероятной старательностью в передаче деталей, попали в ожидания мейнстрима 70-х годов XX века. Художники работали на основе фотографий, перенося изображение на холст, перед тем как его расписать. Клоуз разбивал свои «переводные картинки» на мелкие квадраты и затем работал с каждым из них поочередно, нанося краску распылителем, чтобы избежать видимых глазу мазков. Создавалось впечатление, что картины отпечатаны на станке, а не сделаны рукой человека.

Некоторые критики считали такой иллюзионизм реакционным явлением, попыткой окончательно решить вековую задачу. Другие видели в Фотореализме нечто новое, ведь многие работы прямо заявляли, что они — изображение изображения, а не прямое отображение внешнего мира. В камерных портретах Клоуза части фотографии «не в фокусе» переданы с той же четкостью, что и части «в фокусе».

Помещая фотографию в контекст живописи, Клоуз и остальные художники привлекали внимание к тому, как фотографии, вместо того чтобы быть «реальностью», сами передают некий опыт. То же самое можно сказать об интересе Поп арта к средствам массовой информации, а также о постмодернистских теориях, в которых репрезентации столь же реальны, как и предмет, ими обозначаемый. Герхард Рихтер, уроженец Дрездена, в своих фотореалистических работах, посвященных бомбардировщикам Второй мировой войны и террористической группе Баадера — Майнхоф, показал, как фото- и кинообразы представляют историю.

Выбираемые художниками предметы подчеркивали, намеренно или нет, определенные темы и идеи, от экзистенциального одиночества (картины Ричарда Эстеса с пустынными улицами) до коммерциализации общества (изображения городских вывесок Роберта Коттингема). Американец Дуэйн Хэнсон первым применил Фотореализм к трехмерным изображениям, отлив скульптуры с живых людей. Эти обезоруживающе натуралистичные фигуры, высмеивая предмет изображения, обыгрывают социальные стереотипы.

КЛЮЧЕВАЯ РАБОТА в Музее и Саду скульптур Хиршхорна, Вашингтон

Дайнер, 1971, РИЧАРД ЭСТЕС
Эстес рисовал безлюдные улицы, часто используя для работы несколько фотографий, чтобы в итоге получить изображение в четком фокусе. Отражающие поверхности, которые он включал в свои работы, символизируют сам процесс создания работ в стиле Фотореализма, в котором картина предстает как отражение фотографии, которая, в свою очередь, является отражением реальности.

ДРУГИЕ РАБОТЫ в Музее и Саду скульптур Хиршхорна

Алекс, 1991, **ЧАК КЛОУЗ**
Флэг Браз, 1975, **РОБЕРТ КОТТИНГЕМ**
Хенли-на-Темзе, 1968, **МАЛКОЛЬМ МОРЛИ**
Водопад, 1997, **ГЕРХАРД РИХТЕР**
Вэйверли Плэйс, 1980, **РИЧАРД ЭСТЕС**

Неоимпрессионизм, Прецизионизм, Поп-арт, Социальный реализм, Постмодернизм

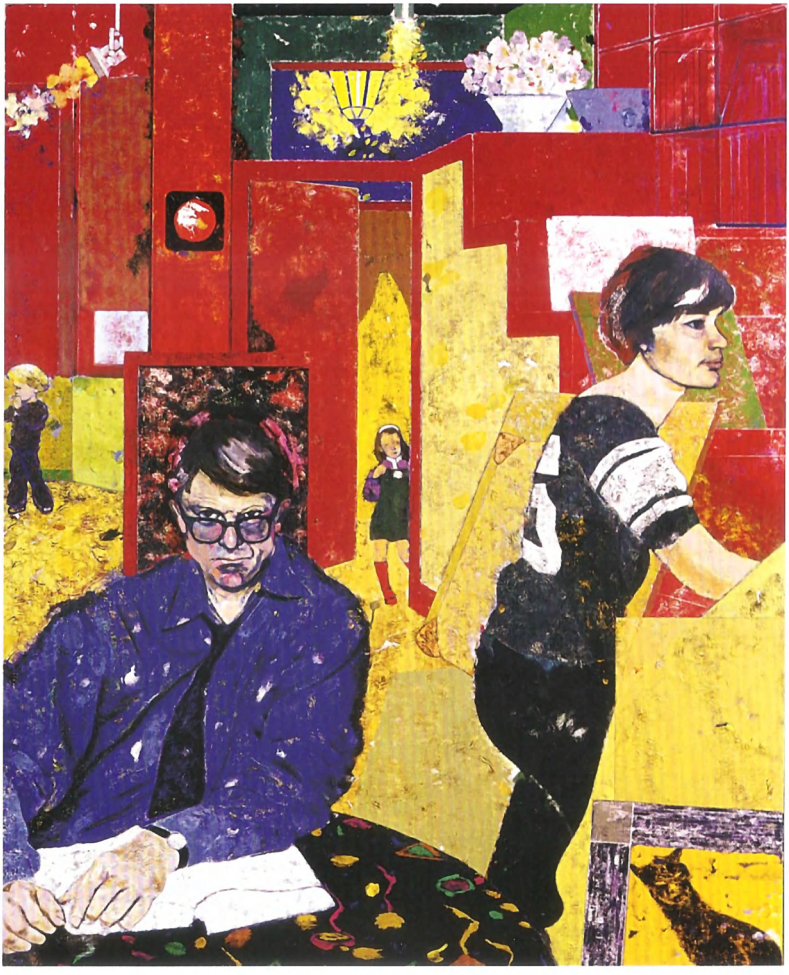
Фовизм, Лучизм, Супрематизм, Ташизм, Абстрактный экспрессионизм

Термин ввел Р.Б. Китай в 1976 году применительно к художникам, работавшим в Лондоне и соединявшим в своем творчестве международные тренды Концептуализма и Минимализма с индивидуальными формами художественного выражения.

ФРЭНК АУЭРБАХ (р. 1931); **ФРЭНСИС БЭКОН** (1909–1992); **Р.Б. (РОНАЛЬД БРУКС) КИТАЙ** (1932–2007); **ЛЮСЬЕН ФРЕЙД** (1922–2011), **МАЙКЛ ЭНДРЮС** (1928–1995)

экспрессивность, фигуративность, человеческое тело, независимость

В истории искусства существовали знаменитые Парижская и Нью-йоркская школы, поэтому Р.Б. Китай посчитал, что схожее название можно дать и группе британских художников — в знак признания Лондона не менее влиятельным центром нового искусства. Впервые



термин был упомянут во введении к каталогу выставки 1976 года в галерее Хейворд «Человеческая глина», куратором которой был Китай. «На маленьком острове (Англия) больше творческих личностей, чем где бы то ни было в мире за пределами Америки, — писал он. — Вы встретите здесь странных и удивительных людей, которые способны прервать распространившуюся повсеместно моду впустую тратить время на взращивание провинциального и узколобого авангардизма. Лондонская школа может стать еще реальнее, чем я выстроил ее в своем воображении».

Китай удачно назвал своих единомышленников «друзьями по абстрактным убеждениям». На выставке фигурировали поп-работы Питера Блейка и Эдуардо Паолоцци наряду с беспредметными скульптурами Энтони Каро. Однако сама Лондонская школа практиковала исключительно фигуративное искусство, склонное к экспрессивной манере, что видно в работах Китая, Фрэнсиса Бэкона, Фрэнка Ауэрбаха, Люсьена Фрейда, Леона Коссоффа и Майкла Эндрюса. Именно эти шесть художников приняли участие в выездной европейской выставке Лондонской школы.

Среди показательных примеров творчества лондонцев упомянем картины с вывернутыми наизнанку телами Фрэнсиса Бэкона, тревожные и физиологичные образы портретов Фрейда, фигуративные пейзажи и портреты Ауэрбаха и Коссоффа с толстой коркой красочных слоев и, наконец, крайне усложненные и символические композиции самого Китая.

Некоторых критиков возмущало использование слова «школа» применительно к столь разным творческим манерам. Однако справедливости ради стоит отметить, что Парижская школа тоже объединяла разноплановых мастеров. Лондонская школа включала в себя художников разных поколений из различных стран, в том числе из Америки (Китай) и из Германии (Фрейд и Ауэрбах).

Хотя фигуративное искусство в итоге было вытеснено Концептуализмом и Минимализмом, с ретроспективной точки зрения Лондонская школа может считаться началом обновления интереса к предметному искусству. Именно эта тенденция предваряет приход Неоэкспрессионизма в 1980-х годах. Противостояние этих художников быстротечным модным тенденциям снискало уважение к ним; их творчество до сих пор высоко ценится среди коллекционеров всего мира.

КЛЮЧЕВАЯ РАБОТА в галерее Пэллент-хаус в Чичестере, Великобритания

Архитекторы, 1981, Р.Б. КИТАЙ
В семейном портрете архитекторов Колина Сент-Джон Уилсона и его жены Эмджи Лонг Китай использовал постимпрессионистические палитру и перспективу – применив их в более современных целях.

ДРУГИЕ РАБОТЫ в галерее Пэллент-хаус

Стройка на улице Оксфорда, ок. 1960; Склоненная голова Герды Бем, 1982, **ФРЭНК АУЭРБАХ**
Книги и иммигрант, ок. 1970, **Р.Б. КИТАЙ**
Неочищенный апельсин, 1946, **ЛЮСЬЕН ФРЕЙД**
Набросок головы для группы фигур (Набросок головы в зеленом тюрбане), 1967, **МАЙКЛ ЭНДРЮС**

Постимпрессионизм, Экспрессионизм, Парижская школа, Экзистенциализм, Реализм кухонной мойки

Супрематизм, Конкретизм, Минимализм, Концептуализм, Перформанс

Понятие охватывает широкий пласт явлений (ок. 1980), связанных с возрождением индивидуальной экспрессии в изобразительном искусстве. Тенденция проявлялась не столько в общности эстетики, сколько в обращении к фигуративным жестуальным работам, часто насыщенным аллегориями и постмодернистской иронией.

ГЕОРГ БАЗЕЛИЦ (р. 1938); **ЖАН-МИШЕЛЬ БАСКИЯ** (1960–1988); **ФИЛИП ГАСТОН** (1913–1980); **АНСЕЛЬМ КИФЕР** (р. 1945); **ДЖУЛИАН ШНАБЕЛЬ** (р. 1951)

фигуративность, гротеск, грубая обработка, саморефлексия, символизм

На рубеже 1960–1970-х стало модно говорить о смерти изобразительного искусства, на смену которому пришли экраны Видео-арта, человеческие тела Перформанса, промышленные болванки Минимализма и тексты Концептуализма. Однако оно не умерло и вполне процветало, судя по ряду выставок начала 1980-х, в частности по экспозиции «Новый живописный дух» , организованной лондонской Королевской академией искусств в 1981 году. Выставленные там работы отличали фигуративность, экспрессия и символизм, а также вновь обретенная склонность к саморефлексии.

Участие в выставке представительной группы немецких художников придало появившемуся названию Неоэкспрессионизм особую точность. Ведь Экспрессионизм первых десятилетий XX века был преимущественно немецким явлением. С эстетической точки зрения новое направление развивало приемы Ташизма, которые использовались с более явной, чем у раннего «изма», долей самосознания.

Георг Базелиц, к примеру, писал свободными яростными мазками, отсылая

к образцам Ар-брюта 1950-х; кроме того, он переворачивал свои холсты вверх ногами, чем усложнял понимание фигуративных форм этих картин. Зрителю предлагалось оценить экспрессию мазков как таковых.

Из немецких представителей направления назовем также Герхарда Рихтера, который писал калейдоскопические абстракции наряду с фотореалистичес-

кими вещами, и Ансельма Кифера, с его размышлениями над проблемами истории, выполненными в смешанной технике. Италия также внесла лепту в формирование направления — в виде группы трансавангардистов. В нее вошли Франческо Клементе и Сандро Киа, которым принадлежат наиболее чувственные, эксцентричные и гротескные образы Неоэкспрессионизма.

КЛЮЧЕВЫЕ РАБОТЫ в Музее современного искусства в Форт-Уэрте, Техас

Формы художника II, 1978, ФИЛИП ГАСТОН
Гастон вдохновлял молодых представителей Неоэкспрессионизма своим непоследовательным отрицанием чистой абстракции, которой он увлекался в предыдущие десятилетия. Его образы выводят из равновесия, как отрубленные конечности в данной работе, которую можно считать гротескным портретом всего направления.

Схожие тенденции наметились и в американском искусстве. Работы многих художников, включая «плохую живопись» Джулиана Шнабеля, отличаются грязным колоритом, наспех намалеванными фигурами, трудноуловимым смыслом и поверхностью из необычных материалов вроде фарфора или животного жира. Сюда же относятся опыты в области граффити Жан-Мишеля Баскиа, хаотично смешивавшего символы афроамериканской культуры, древних цивилизаций и современной политики. Также упомянем живописцев «Новой образности», в частности Сьюзен Ротенберг, чьи упрощенные силуэты и контурные зарисовки лошадей были в 1970-х чем-то вроде первых попыток предложить альтернативу абстракциям минималистов.

Хотя Неоэкспрессионизм уже не является новым словом в современной художественной жизни, многие из его представителей продолжают выставочную деятельность, развивая свое направление и влияя на новые поколения художников.

Пепельный цветок, 1983–1997, АНСЕЛЬМ КИФЕР
Работы неоэкспрессионистов обращены и к истории, и к современности. Немец Кифер объединил оба подхода в своей полускульптурной работе, выполненной в смешанной технике. Слои пепла напоминают следы от разорвавшейся бомбы и ужасы Освенцима. Сухой подсолнух символизирует надежду на то, что этот урок прошлого был усвоен немецким обществом.

ДРУГИЕ РАБОТЫ в Музее современного искусства в Форт-Уэрте

Эльке, 1976, **ГЕОРГ БАЗЕЛИЦ**
Без названия, 1982, **ЖАН-МИШЕЛЬ БАСКИА**
Пристань, 1976, **ФИЛИП ГАСТОН**
Кватернион, 1973; Крылатая книга, 1992–1994, **АНСЕЛЬМ КИФЕР**

Постимпрессионизм, Фовизм, Экспрессионизм, Ташизм, Постмодернизм

Конкретизм, Постживописная абстракция, Минимализм, Концептуализм, Перформанс

Отталкиваясь от опыта Поп-арта 1950–1960-х годов, целый ряд молодых художников в начале 1980-х стал создавать работы, в которых выражал свое мнение о взаимоотношениях общества с популярной культурой, используя для этого аналитический подход, позаимствованный у Концептуализма.

ДЖЕФФ КУНС (р. 1955); ТАКАСИ МУРАКАМИ (р. 1962); РИЧАРД ПРИНС (р. 1949); ХАИМ СТЕЙНБАХ (р. 1944); ДЖЕННИ ХОЛЬЦЕР (р. 1950)

реклама, ирония, китч, материализм, реди-мейд

Понятие Нео-поп, или Пост-поп, относится скорее к широкой художественной тенденции, чем к конкретному объединению единомышленников. Центром притяжения этих творцов в 1980-х годах был Нью-Йорк. Темы, волнующие художников, ничем не отличались от репертуара Поп-арта: привлекательность товаров массового потребления, культ поп-звезд, фиксация реальности в фотографиях, фильмах и рекламе. Главное отличие от предшествующего «изма» заключалось в типе мышления: неопописты выросли в контексте Минимализма и Концептуализма, но восстали против эстетических ограничений этих стилей. Их раздражали излишняя заумность некоторых идей и подходов.

Ричард Принс и Джефф Кунс из Нью-Йорка — наиболее влиятельные представители направления Нео-поп. Работая в рекламном отделе издания Time Life, Принс начал «апроприировать» журнальные фотографии и рекламные модули для собственного творчества. Пересним*а*я на фотопленку эти изображения, он впоследствии выставлял их, избавляя от контекста, в качестве арт-объектов. Единственным «вкладом» художника оказывалось изменение контекста.

Прием заимствования уже готовых изображений и объектов для собственных работ уходит корнями в ранний Поп-арт и Дадаизм Марселя Дюшана. Джефф Кунс в серии объектов «Новый» (The New, 1979) выставлял на стене или в прозрачном ящике с подсветкой пылесос, демонстрируя минималистский художественный подход к товару массового потребления. Однако в поздних сериях вместо показа редимейдов Кунс начинает создавать их реплики в увеличенном масштабе с мельчайшей проработкой деталей. Источником его вдохновения неизменно служат реалии китча и бытовые предметы, зачастую позаимствованные из детского обихода. Таковы, например, надувные зверюшки, которые становятся притягательными скульптурами из гладко отполированной стали. Критики и публика усматривали в работах Кунса иронию, но сам он утверждал, что выбирает повседневные предметы для общения с аудиторией, чтобы все почувствовали свою сопричастность и уловили связь с собственным опытом.

Среди других представителей Нео-попа стоит назвать нью-йоркского художника Хаима Стейнбаха, а также японца Такаси Мураками, черпавшего вдохновение в произведениях национальной анимации (аниме) и комиксах (манга). Концептуалистка Дженни Хольцер примыкает к практике неопопистов в сфере использования компьютерной графики, светопроекций и образов неоновых вывесок.

Нео-поп повлиял в 1990-х годах на творчество группы Молодых британских художников (YBAs) (см. Сенсационализм). Направление продолжает существовать в современном искусстве, внося в него новые темы, такие как изменения культуры потребления в эпоху цифровых технологий.

КЛЮЧЕВАЯ РАБОТА в Музее современного искусства, Чикаго, Иллинойс

Кролик, 1986, **ДЖЕФФ КУНС**
Перед нами — культовое и показательное произведение Нео-попа. Автор выбирает китчевый объект и наделяет его высоким статусом произведения искусства. До блеска отполированная поверхность скульптуры, характерная для многих последующих работ Кунса, выражает окружающее пространство, усиливая сопричастность зрителя: отражаясь на теле объекта, наблюдатель сам становится его частью.

ДРУГИЕ РАБОТЫ в Музее современного искусства

Розовая пантера, 1988, **ДЖЕФФ КУНС**
Глаза медузы, 2002, **ТАКАСИ МУРАКАМИ**
Хорошие новости, плохие новости, 1989, **РИЧАРД ПРИНС**
Без названия (кабачок, тыква, кувшины), # 3, 1986, **ХАИМ СТЕЙНБАХ**
Трюизмы, 1983, **ДЖЕННИ ХОЛЬЦЕР**

Дадаизм, Неодадаизм, Поп-арт, Концептуализм, Сенсационализм

Примитивизм, Супрематизм, Баухаус, Конкретное искусство, Абстрактный экспрессионизм

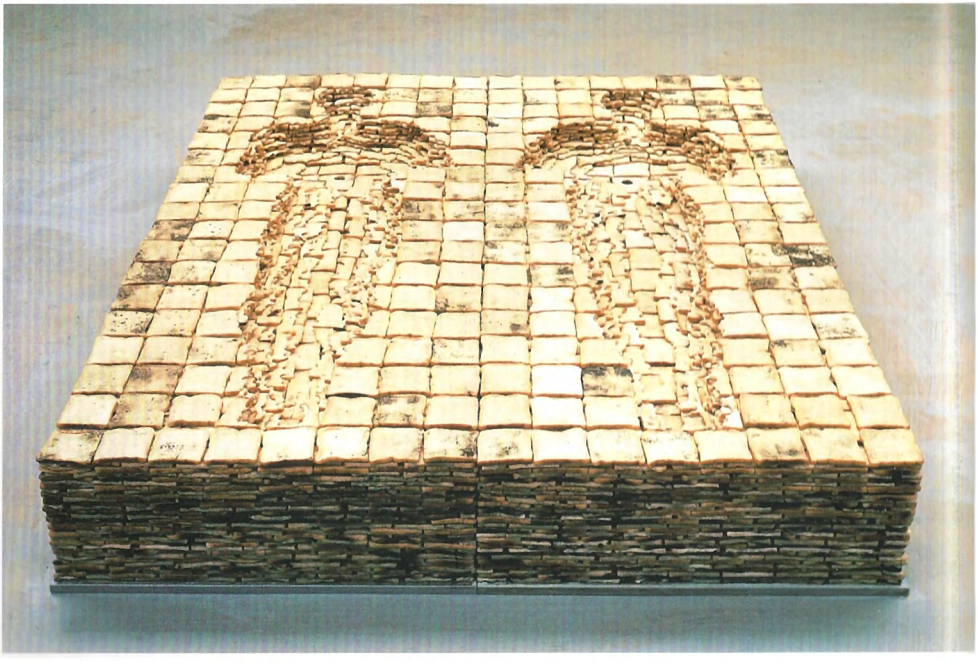
В начале 1980-х годов сразу несколько британских художников, работая на контрасте с Минимализмом предыдущего десятилетия, добились признания критиков и коммерческого успеха со своими экспрессивными и символическими скульптурами. Общий термин Новая британская скульптура охватывает разнообразные стили.

БИЛЛ ВУДРОУ (р. 1948); **ЭНТОНИ ГОРМЛИ** (р. 1950); **РИЧАРД ДИКОН** (р. 1949); **АНИШ КАПУР** (р. 1954); **ТОНИ КРЭГГ** (р. 1949)

экспрессивность, метафизичность, чувственность, символизм, оригинальность

Новая британская скульптура сделала в трех измерениях то же самое, что живопись Неоэкспрессионизма сделала в двух: восстала против стилистических ограничений Минимализма и Концептуализма и, отказавшись от господствовавшей чрезмерной суровости, вернула на художественную сцену символизм, эмоции и утонченность. Как и Неоэкспрессионизм, это движение не придерживалось единой эстетической платформы, но ориентировалось на широкий спектр практик и интересов.

Только вот насколько все это было «новым»? Некоторые типичные черты Новой британской скульптуры можно найти среди находок художников прежних поколений, которые уже работали с органическими абстракциями в Британии, таких как Барбара Хепуорт и Генри Мур. Желание молодых художников работать с цветом опиралось на ранние прецеденты в виде пульсирующих насыщенным колоритом работ Энтони Каро

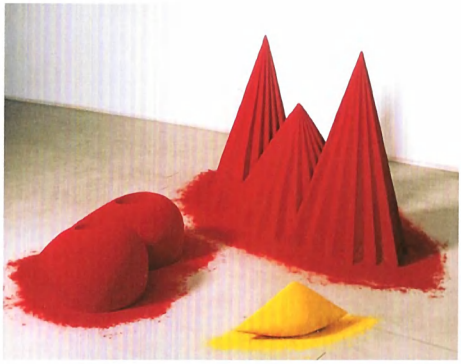


начала 1960-х. А необычные материалы напоминают произведения из песка и веревок Барри Флэнагана 1960-х годов.

Ранние произведения «нового британского скульптора» Тони Крэгга можно рассматривать как британский вариант итальянского течения Арте Повера: в работе Крэгга «Британия, вид с севера» (1981) обломки выброшенных предметов образовывают на стене силуэт страны. Билл Вудроу собирал найденные объекты в довольно комичные конфигурации, придавая бытовым вещам новое значение. А Ричард Дикон создавал полуфигуративные и абстрактные скульптуры из промышленных материалов для воплощения различных образов — от стихов Рильке до человеческого тела. Последнее стало основным предметом исследования для Энтони Гормли; в его работах безликие тела из металла представлены в простых, символичных позах.

Абстракции также являлись характерной чертой Новой британской скульптуры. Небольшие по размеру объекты Элисон Вайлдинг основывались на чувственных свойствах материала — от пчелиного воска до резины, пластика и стали, в то время как уроженка Ирана Ширазе Хушиари черпала вдохновение в суфизме и символически привносила в свои скульптуры опыт трансцендентных духовных практик.

Индиец Аниш Капур исследовал мистические идеи в своих ранних работах, созданных из природных материалов и цветных пигментов (тех, что применяются в индийских ритуалах), но позднее внимание художника привлекли отражающие поверхности, установленные так, чтобы создавать пустоты. Как и другие участники движения Новой британской скульптуры, в особенности Гормли, Капур на протяжении последних 20 лет получал крупные общественные заказы, что сделало его одной из наиболее известных фигур в современном искусстве.



КЛЮЧЕВЫЕ РАБОТЫ в Галерее Тейт, Великобритания

↑ **Словно в честь праздника, я нашел гору, расцветшую красными цветами, 1981, АНИШ КАПУР**
Цветные скульптуры Капура — характерный образчик возрождения Экспрессионизма и Символизма в Новой британской скульптуре. Ощущение избыточности создается колоритом и формой, название, заимствованное из поэзии хайку, добавляет работе метафоричности.

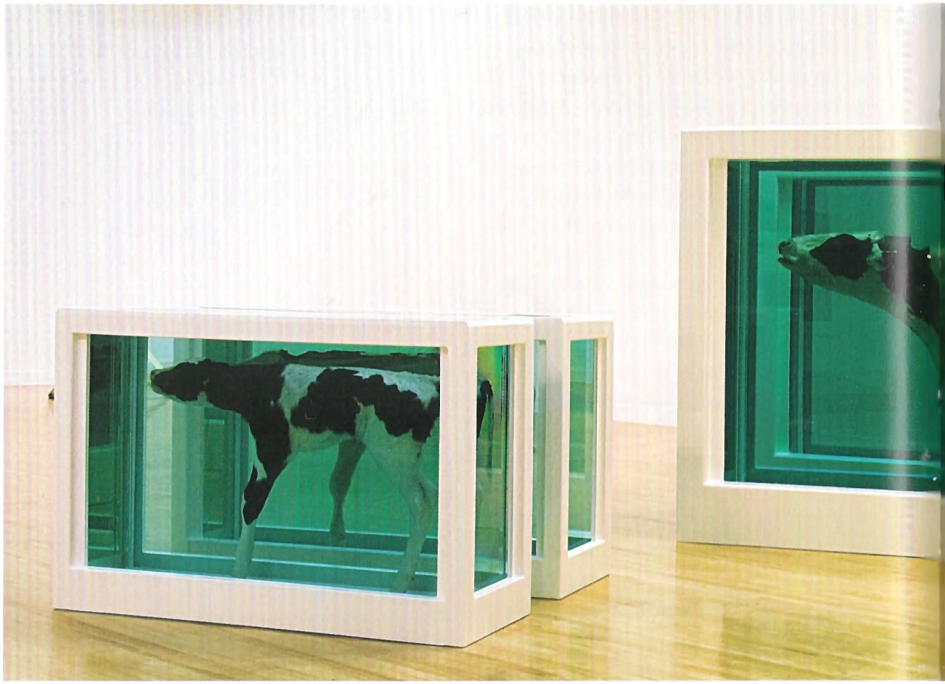
← **Кровать, 1980–1981, ЭНТОНИ ГОРМЛИ**
Ранняя работа Гормли демонстрирует, как Новая британская скульптура использует необычные материалы. Художник «прогрыз» в хлебе два углубления в форме лежащих тел. Органический материал начал покрываться плесенью еще до того, как был обработан парафином, что намекает на потребление и распад.

ДРУГИЕ РАБОТЫ в Галерее Тейт

Двойная ванна с гитарой, 1981, **БИЛЛ ВУДРОУ**
Три пути: насыпь, дыра и проход, 1981–1982, **ЭНТОНИ ГОРМЛИ**
Если туфли подходят, 1981, **РИЧАРД ДИКОН**
Адам, 1988–1989, **АНИШ КАПУР**
Британия, вид с севера, 1981, **ТОНИ КРЭГГ**

Неодадаизм, Поп-арт, Арте Повера, Неоэкспрессионизм, Сенсационализм

Импрессионизм, Неоимпрессионизм, Прецизионизм, Социальный реализм, Ташизм



Выставка «Сенсация» (1997) в Лондонской Королевской академии художеств привлекла колоссальное внимание к группе слабо связанных между собой авторов, известных как «Молодые британские художники», чьи провокативные работы исследовали как современный повседневный опыт, так и вечные темы.

САРА ЛУКАС (р. 1962); **КРИС ОФИЛИ** (р. 1968); **ДЭМИЕН ХЁРСТ** (р. 1965); **ДЖЕЙК** (р. 1966) **и ДИНОС** (р. 1962) **ЧЕПМЕНЫ**; **ТРЕЙСИ ЭМИН** (р. 1963)

инсталляция, провокативность, Саатчи, самопрезентация, тактика шока

Произведения на выставку «Сенсация» поступили из коллекции Чарльза Саатчи, известного рекламщика, открывшего в 1985 году галерею в Лондоне. Выставка стала моментом публичного признания движения. Такие имена, как Дэмиен Хёрст, Джейк и Динос Чепмены, Крис Офили, Марк Куинн, Гэвин Тёрк и Трейси Эмин, уже были известны критикам, но с этого момента благодаря настоящему медиавзрыву, сопровождавшему «Сенсацию», стали на слуху у всех.

Большая работа ручной печати Маркуса Харви, посвященная детоубийце Мире Хиндли («Мира», 1995), вызвала колоссальный отклик у публики по всей Англии, как и «Святая Дева Мария» (1996) Криса Офили во время гастролей выставки в Нью-Йорке.

В последующие годы тактика шока стала фирменным знаком группы, их работы часто обвиняли в оскорблении общественной нравственности.

Группа представляла свои идеи в виде, совершенно не похожем на строгие

формы Концептуализма 1970-х годов. Эти произведения были перенасыщены «трудными вопросами», а избранный авторами способ выражения был откровенно вызывающим и антиэстетическим. Художники использовали объекты и образы самым неожиданным образом, захватывая воображение зрителей.

Ядро группы сформировалось из выпускников Лондонской ювелирной школы начала 1990-х годов. Хёрст сам организовал коллективную студенческую выставку Freeze в пустующем фабричном здании в Доках в 1998 году и тем самым задал курс на самопрезентацию, который всегда отличал группу. Саатчи оценил первые инсталляции Хёрста и приобрел работу «Тысяча лет» (1990): черви и мухи поедали голову мертвой коровы в огромном стеклянном резервуаре.

Работы в необычной технике имели нечто общее: Эмин с обнажающей откровенностью выставляла свою кровать с разбросанными вокруг вещицами; нарочито изувеченные тела в творчестве братьев Чепмен вызывали ужас одним своим видом; а Сара Лукас с присущей ей иронией размещала дыни, апельсины и огурцы на матрасе в двусмысленных конфигурациях.

Такие живописцы, как Офили, Фиона Рэй и Гэри Хьюм, также выступили под знаменем «Молодых британских художников». Поколение «Сенсации» продолжает экспериментировать с разнообразными материалами и методами выражения, воплощая свои идеи неожиданными способами, а междисциплинарные искания стали теперь обычной практикой для выпускников художественных школ.

КЛЮЧЕВАЯ РАБОТА в Галерее Тейт, Великобритания

Мать и дитя (разделенные), выставочная копия 2007 (оригинал 1993), ДЭМИЕН ХЁРСТ
Установка «Молодых британских художников» на выражение сложных идей в радикальных визуальных формах воплощена в знаменитых работах Хёрста в формальдегиде. В данной работе мертвая корова и ее теленок рассечены и сохраняются в отдельных емкостях как иконический образ «матери и дитя», подводящий зрителей к мыслям о постоянстве и разделении в смерти.

ДРУГИЕ РАБОТЫ в Галерее Тейт

Поедая банан, 1990, **САРА ЛУКАС**
No Woman, No Cry, 1998, **КРИС ОФИЛИ**
Маленькая машина смерти (Кастрированный), 1993, **ДЖЕЙК И ДИНОС ЧЕПМЕНЫ**
Аптека, 1992, **ДЭМИЕН ХЁРСТ**
Папа, 1993, **ТРЕЙСИ ЭМИН**

Концептуализм, Неоэкспрессионизм, Нео-поп, Инсталляционизм, Интернационализм

Импрессионизм, Синтетизм, Постимпрессионизм, Неопластицизм, Конкретизм

Инсталляции — это ассамбляжи, или среда, созданная художниками. Подобные работы выходят за рамки скульптуры и активно взаимодействуют с тем пространством, в котором размещены. Инсталляции периодически практиковались с 1960-х годов, но обычной художественной практикой стали к концу XX века.

ЙОЗЕФ БОЙС (1921–1986); **ЭДВАРД** (1927–1994) **и НЭНСИ РЕДДИН** (р. 1943) **КИНХОЛЬЦ; МАЙК НЕЛЬСОН** (р. 1967); **ПИПИЛОТТИ РИСТ** (р. 1962); **ДЖЕЙМС ТАРРЕЛ** (р. 1943)

ассамбляж, окружающая среда, интерактивность, нарративность

Искусство инсталляции становится популярным с 1960-х годов. Окружающая среда во всей целостности воспринимается зрителями как арт-объект. Примером может служить театральное пространство, создаваемое для хеппенингов (см. Перформанс), или провокации «новых реалистов» в духе работы «Полнота» (1960), в которой французский художник Арман заполнил галерею мусором. Эти работы всегда привязаны к определенному месту, их форма и содержание неотрывны от него.

Ранние инсталляции были временными, но с 1970–1980-х годов наметился сдвиг к созданию особой среды на постоянной основе; инсталляции стали приобретать, хранить и воспроизводить снова. Например, немецкий художник Йозеф Бойс заполнял залы конфигурациями из найденных или модифицированных им объектов; сегодня они хранятся в публичных музеях и предоставляются на временные выставки в других галереях.

Некоторые инсталляции рассчитаны на соучастие посетителей; способ взаимодействия публики со средой и составляет суть таких арт-объектов. Зачастую эти произведения обладают выраженной нарративностью. В Америке это направление Инсталляционизма представлено работами Эдварда и Нэнси Реддин Кинхольц, а также уроженцев России Ильи и Эмилии Кабаковых; в Великобритании одной из самых заметных фигур является Майк Нельсон. Инсталляции американца Мэтью Барни дают шанс глубже исследовать чрезвычайно метафорические повествования серии его фильмов «Кремастер».

Инсталляционная среда может взывать к нескольким органам чувств, в том числе к обонянию и тактильным ощущениям; так происходит в работах бразильского художника Эрнесту Нету, в которых развешаны мешки с ароматными специями; зрение и слух активно используются в аудиовизуальных инсталляциях швейцарки Пипилотти Рист и художницы из Лос-Анджелеса Дианы Тэйтер. Американец Джеймс Таррел, лондонец Энтони Макколл и датско-исландский художник Олафур Элиассон создают инсталляции, рассчитанные на интерактивный контакт, в которых активным компонентом является свет.

Инсталляции стали серьезным ударом по такому трехмерному виду искусства, как скульптура: сам этот термин сегодня уже не вполне приемлем. Традиционно скульптура обладает единством формы и фиксированным, определенным значением, не зависящим от того, когда и где показывают произведение. Инсталляция — в широком смысле слова — это ассамбляж объектов, значение которых обогащается местоположением. Подобное различие важно для художников: одни предпочитают «скульптуру», другие считают «ассамбляж» и «интерактивность» частью расширенного определения прежнего термина.

КЛЮЧЕВАЯ РАБОТА в Музее искусства округа Лос-Анджелес Калифорния

Заднее сидение «доджа» 38, 1964, ЭДВАРД КИНХОЛЬЦ

Эта работа Кинхольца — одна из первых инсталляций, демонстрирующая, как избранная техника может воздействовать на зрителей, ошарашивая реалистичностью воспроизведения обстановки. Когда зритель обходит машину кругом и заглядывает внутрь, он внезапно обнаруживает там пару, готовую заняться сексом. Для властей Лос-Анджелеса шок оказался настолько сильным, что инсталляцию пытались запретить.

ДРУГИЕ РАБОТЫ в Музее искусства округа Лос-Анджелес

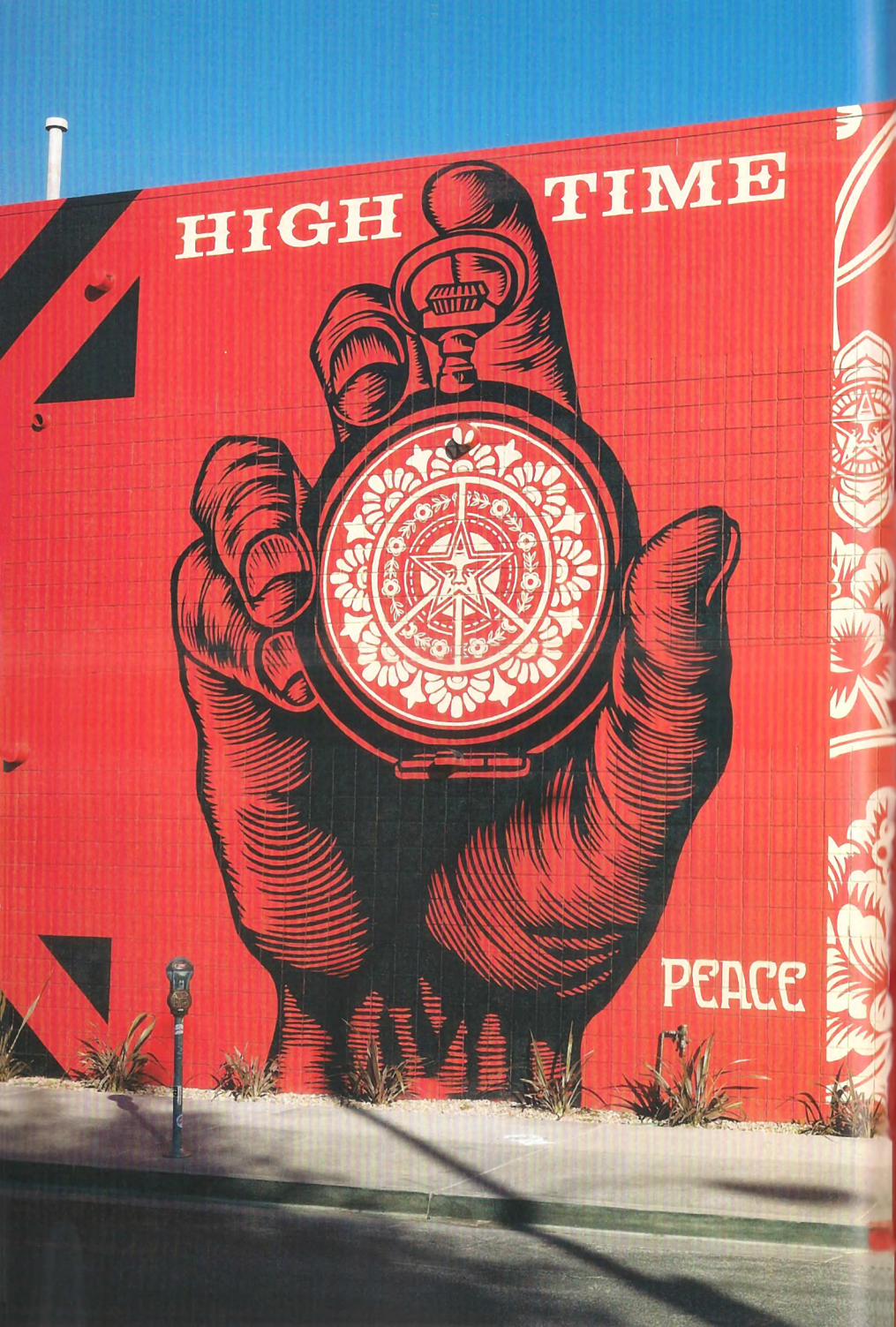
Леди по имени Зоя, 1960; Дух — суть дома, ок. 1961; Нелегальная операция, 1962, **ЭДВАРД КИНХОЛЬЦ**

Я хочу видеть так, как видишь ты, 2003, **ПИПИЛОТТИ РИСТ**

Афрум (Белый), 1966, **ДЖЕЙМС ТАРРЕЛ**

Новый реализм, Минимализм, Концептуализм, Арте Повера, Сенсационализм

Импрессионизм, Постимпрессионизм, Примитивизм, Супрематизм, Абстрактный экспрессионизм


HIGH TIME
PEACE

XXI BEK

Под художественными «интервенциями» понимается модификация уже существующего объекта, системы или среды. Речь идет о взаимодействии с работами, публикой и выставочным пространством или, в контексте общественном — о попытках исправить социальные связи.

ДАНИЭЛЬ БЮРЕН (р. 1938); **МАУРИЦИО КАТТЕЛАН** (р. 1960); **ГОРДОН МАТТА-КЛАРК** (1943–1978); **РИРКРИТ ТИРАВАНИЯ** (р. 1961); **ДЖЕННИ ХОЛЬЦЕР** (р. 1950)

архитектура, модификация, протест, эстетика взаимоотношений

Появление Интервенционизма можно связать с радикальными практиками 1960-х. Представители «Флюксуса» и другие мастера Перформанса размывали границы между искусством и жизнью, охотно занимаясь тем, что подвергали сомнению и разрушали общепринятые условности. Журнал *Internationale situationniste* и связанные с ним тексты, такие как «Общество спектакля» (1967) Ги Дебора, провозглашали, что эстетические эксперименты способны взломать сложившиеся социально-экономические властные структуры.

Пока представители Лэнд-арта в 1970-е изменяли природные ландшафты, Гордон Матта-Кларк переделывал здания вокруг Нью-Йорка. Бывший студент-архитектор прославился своей серией «Разделения», в которой он препарировал строения, предназначенные на снос. Аккуратно разрезанное пополам, здание из символа безопасности превращалось в символ ненадежности.

Дженни Хольцер изменила представления манхэттенцев о наружной рекламе, помещая на стены тексты наподобие «Злоупотребление силой не удивляет» или «Деньги определяют вкусы».

Устои общества также ниспровергаются в ходе «интервенций», прямо подразумевающих содействие публики. В 1992 году проживающий в Нью-Йорке Риркрит Тиравания превратил художественную галерею в кухню и бесплатно предлагал посетителям тайское карри. Подобные акции приводятся как пример того, что французский критик Николя Буррио называет «реляционной эстетикой» — искусство, отправной точкой которого выступают отношения между людьми.

Интервенции в мире искусства часто содержат критику в адрес искусствоведческих институций. Один из первых примеров такого рода — акция Guerilla Art Action Group 1969 года «Кровавая баня», в ходе которой члены группы боролись друг с другом, затем падали, окровавленные, прямо в фойе нью-йоркского Музея современного искусства — протестуя таким образом против того, что в попечительский совет музея входят представители компаний — производителей оружия. Фред Уилсон переставил в 1992 году местами артефакты в коллекции Мэрилендского исторического общества таким образом, чтобы стало понятно: их предыдущее расположение игнорировало тему рабства афроамериканцев.

В XXI веке критику институций начали поощрять сами эти институции. Музеи современного искусства, выставки и фестивали приглашают таких деятелей, как парижанин Кристиан Болтански, его соотечественник Даниэль Бюрен или итальянский сатирик Маурицио Каттелан, чтобы те «совершили интервенцию» в их помещения, экспозицию или рабочий процесс.

КЛЮЧЕВЫЕ РАБОТЫ в Музее современного искусства (MoMA), Нью-Йорк

← **Восьмая программа: барочный офис, 1977–2005, ГОРДОН МАТТА-КЛАРК**
На видео запечатлена работа Матта-Кларка над «Барочным офисом» (1977), в ходе которой он с бензопилой в руках вырезает дырки в форме слез в этажах заброшенного офисного здании в Антверпене.

↑ **Без названия (free/still), 2011, РИРКРИТ ТИРАВАНИЯ**
Работы Тиравании в публичном пространстве представляют социальную сторону Интервенционизма. На фотографии запечатлено воссоздание перформанса 1992 года, в ходе которого художник превратил пространство галереи в бесплатный ресторан, переосмысляя таким образом отношения между художником, посетителем и институцией.

ДРУГИЕ РАБОТЫ в Музее современного искусства

Framed/Exploded/Defaced, 1978–1979, **ДАНИЭЛЬ БЮРЕН**
УМРИ/УМРИ ЕЩЁ/УМРИ ЛУЧШЕ/УМРИ ОПЯТЬ, 2008, **МАУРИЦИО КАТТЕЛАН**
Бинго, 1974; Разделения, 1974, **ГОРДОН МАТТА-КЛАРК**
Злоупотребление силой не удивляет, из серии «Майки с банальностями», ок. 1980, **ДЖЕННИ ХОЛЬЦЕР**

Концептуализм, Перформанс, Постмодернизм, Инсталляционизм

Импрессионизм, Фовизм, Орфизм, Неопластицизм, Прецизионизм

Искусство, создаваемое на городских улицах без чьего-либо заказа или разрешения. Начавшись с граффити, наносимых на поверхности стен при помощи разбрызгиваемой из баллончика краски, оно постепенно приобрело множество разных стилей и техник.

БЭНКСИ (р. ок. 1974); **СВУН** (КАЛЕДОНИЯ ДЭНС КАРРИ) (р. 1978); **ШЕПАРД ФЕЙРИ** (р. 1970); **ФУТУРА 2000** (ЛЕОНАРД МАКГУРР) (р. 1955), **КИТ ХЕРИНГ** (1958–1990)

антибуржуазность, граффити, хип-хоп, псевдонимы, трафареты

Уличное искусство XXI века — Стрит-арт (или Урбан-арт) — развилось в Нью-Йорке в 1970-е годы из граффити. Наиболее заметные граффитчики того времени: ДОНДИ, Зефир, Футура 2000 и Леди Пинк — создали собственные узнаваемые стили.

С точки зрения закона Стрит-арт — вандализм; его без конца смывали, так что о творениях прошлого мы можем судить только по фотографиям. Граффитчики всячески старались оставаться неопознанными; при этом сложность наносимых рисунков вызывала восхищение.

Начиная с 1980 года на Стрит-арт обратили внимание критики. В том же году в Южном Бронксе открылось галерейное пространство «Фэшн Мода», в котором граффитчики легально демонстрировали свое искусство. Кит Херинг и Жан-Мишель Баскиа, перенеся свои рисунки на холст, утвердили граффити в художественном мире Манхэттена.

Стрит-арт вышел на международный уровень и развился от буквенных надписей в фигуративное искусство, в диапазоне от изощренных настенных росписей, представляющих собой одну законченную картину, до декоративных мотивов, многократно повторяющихся по всему городу. Художникам в их работе помогали трафареты. Художник, известный как Блек ле Рат (Blek le Rat, «Блэк-крыса»), первым освоил эту технику в 1980-е, для того чтобы, например, покрыть Париж сотнями изображений русского солдата.

Американский художник Шепард Фейри развивает искусство стикера; всемирную славу ему принесла серия Obey Giant — набор стикеров и постеров, посвященных французскому рестлеру Андре-Гиганту. Свун (Swoon, буквально — «обморок») специализируется на отпечатках фигур в натуральную величину из клейстера, ее стиль напоминает о Сецессионизме.

Хотя Стрит-арт может быть чисто декоративным, контекст, в котором он появляется, заставляет зрителей воспринимать его в политическом и социальном ключе. В 1990-е годы антикапиталистически настроенные художники объявили войну наружной рекламе — эта кампания получила название adbusting.

Бэнкси приобрел широкую известность благодаря своим выполненным при помощи трафарета антибуржуазным сатирическим работам. А выставка этого английского художника в Лос-Анджелесе в 2006 году, пользовавшаяся огромным успехом у публики и прессы, обозначила момент, когда движение влилось в мейнстрим. Выполненный Фейри значок с изображением Обамы и подписью Hope (Надежда) разошелся огромным тиражом и стал неофициальным символом президентской кампании демократов в 2008 году.

Лучшие места для лицезрения Стрит-арта — это не галереи, а улицы; иногда работы могут быть удалены или повреждены, хотя просвещенные домовладельцы начали закрывать их плексигласом. Или заказывать художникам новые.

КЛЮЧЕВЫЕ РАБОТЫ

Посвящение Киту Херингу, Саусварк, Лондон, 2010, БЭНКСИ
Современный Стрит-арт многим обязан тем новаторским стилям, что родились в Нью-Йорке 1970-х. Британский художник Бэнкси остроумно благодарит этой работой звезду 1980-х Кита Херинга. Нанесенный на стену с помощью трафарета парень в худи выгуливает по южному Лондону не питбуля, но собаку, изображенную в характерной для Харинга мультяшной манере.

Настенная надпись в районе Ля Брея, Голливуд, Лос-Анджелес, 2011, ШЕПАРД ФЕЙРИ (см. с. 132)
С тех пор как в первое десятилетие XXI века Фейри вошел в художественный мейнстрим, его больше не преследует полиция — зато преследуют корпорации, чтобы дать заказ. Лос-Анджелесский девелопер заплатил за эту стенную роспись десятиметровой высоты, использующую образы из знаменитой серии Фейри «Повинуйся гиганту».

ДРУГИЕ РАБОТЫ в Лондоне и Лос-Анджелесе

Игры с мячом запрещены, Тоттенхем Хай Роуд, Лондон, 2009; Обойщик, Риджентс-кэнел, Лондон, 2009; «Если граффити ничего не меняют — они незаконны», Клипстоун-стрит, Лондон, 2011; Токс, пишущий пузырями, Джеффрис-стрит, Лондон, 2011, **БЭНКСИ**
Слон мира западного Голливуда, Норт-Сен-Винсент-бульвар, Лос-Анджелес, 2011, **ШЕПАРД ФЕЙРИ**

Поп-арт, Постмодернизм, Нео-поп, Сенсационализм, Интервенционизм

Импрессионизм, Лучизм, Парижская школа, Абстрактный экспрессионизм, Минимализм

Искусство в XXI веке — продукт тотальной глобализации. Галереи, музеи и ярмарки представляют произведения с разных континентов. Успешные художники ведут жизнь международных путешественников и смешивают в своих работах интернациональные практики, материалы, образы и идеи.

КУТЛУГ АТАМАН (р. 1961); **КАДЕР АТТИА** (р. 1970); **АЙ ВЭЙВЭЙ** (р. 1957); **СУБОДХ ГУПТА** (р. 1964); **ПАСКАЛЬ МАРТИН ТАЮ** (р. 1967)

взаимосвязанность, интернет, миграция, путешествия, перевод

Подобно рынку товаров и услуг, рынок искусства приобрел международный масштаб. Коммерчески успешные галереи открыли свои филиалы по всему миру. Коллекцию Гуггенхайма выставляют в Нью-Йорке, Венеции, Бильбао и Берлине, а еще один музей Гуггенхайма вот-вот откроется на искусственном острове возле Абу-Даби.

В крупной нью-йоркской галерее с одинаковым успехом могут выставляться работы не только американских художников, но и мексиканских («многостаночник» Франсис Алис, переехавший в Мексику из Бельгии), индийских (скульптор Субодх Гупта), китайских (концептуалист Ай Вэйвэй), турецких (видеохудожник Кутлуг Атаман) или южноафриканских (фотограф Санту Мофокенг). Календарь международных биеннале снова и снова сводит вместе имена этих мастеров в течение года.

«Взаимоопылению» идеями и темами способствуют доступность путешествий,

мобильная связь и, разумеется, интернет, позволяющий с легкостью пересылать как неподвижные, так и движущиеся картинки по всему земному шару.

Взаимосвязанность умножается миграцией. Честолюбивые молодые художники все чаще переезжают в другие города, а если художник — эмигрант второго-третьего поколения или его увезли с родины ребенком, он принадлежит двум культурам сразу. Такие мастера уже не столь озабочены вопросами «поиска идентичности», как художники конца XX века, и уверенно смешивают и сочетают те элементы разных культур, которые интересуют больше лично их. Примеры — франко-алжирский художник Кадер Аттиа, создающий инсталляции на темы Ближнего Востока, и родившийся в Камеруне и проживающий в Бельгии Паскаль Мартин Таю, сочетающий в своих ассамбляжах африканские и европейские материалы, апеллируя к множественным традициям.

Сама ситуация Интернационализма становится предметом осмысления молодых художников. Перевод — тема видеоинсталляции Shoum (2009) родившейся в Сербии Катарины Здьелар, в которой два ее соотечественника пытаются перепеть Shout — хит 1985 года британской группы Tears for Fears. Родившийся в Великобритании и живущий в Лос-Анджелесе Валид Бешти выставляет стеклянные кубы, потрескавшиеся при перевозке. Пьедесталами для них служат те самые коробки компании FedEx, в которых он отослал их из мастерской в международную галерею.

КЛЮЧЕВАЯ РАБОТА в Галерее Тейт, Великобритания

Семена подсолнуха, 2010, АЙ ВЭЙВЭЙ
Китайский мастер Ай Вэйвэй — типичный представитель когорты высокооплачиваемых участников мировой художественной сцены незападного происхождения. Будучи изначально частью большой инсталляции в музее Тейт Модерн, эти восемь миллионов фарфоровых частичек изготовлены вручную на родине Вэйвэя. Они повторяют форму семечек подсолнуха — важный символ в китайской культуре, как и фарфор.

ДРУГИЕ РАБОТЫ в Галерее Тейт

Женщина, носящая парик, 1999, **КУТЛУГ АТАМАН**
Без названия (Бетонные блоки), 2008; Без названия (Гардайя), 2009, **КАДЕР АТТИА**
Стол и столб, 2002, **АЙ ВЭЙВЭЙ**
Каждый день, 2009, **СУБОДХ ГУПТА**

Концептуализм, Постмодернизм, Нео-поп, Инсталляционизм, Интервенционизм

Сецессионизм, Орфизм, Супрематизм, Прецизионизм, Реализм кухонной мойки

Художественные произведения, которые представляют, изображают или включают в себя архивные материалы, чаще всего — фотографии и документы, но иногда и подборки различных объектов. Основная цель обращения художников к форме архива — изучение процесса накопления и утверждения знания.

ТАСИТА ДИН (р. 1965), **МАРК ДИОН** (р. 1961), **ВАЛИД РААД** (р. 1967), **ТОМАС РУФФ** (р. 1958), **ДЖЕФФРИ ФАРМЕР** (р. 1967), **ЭМИЛИ ЯСИР** (р. 1970)

классификация; коллективная память; документ; серия; типология

В конце XX — начале XXI века многие художники, порой совершенно не похожие друг на друга, избрали своим материалом, сюжетом или медиумом архив. Как медиум архив тесно связан с фотографией, которая запечатлевает и документирует людей, пейзажи и предметы. Представление о художнике как создателе архива уходит корнями в немецкую фотографию начала XX века. Август Зандер выполнил тысячи портретов своих современников-немцев, которые в совокупности составили образ целого общества. После Второй мировой войны Бернд и Хилла Бехер посвятили свое творчество фотофиксации немецких промышленных сооружений. Их серии простых и одинаковых по размеру снимков водонапорных и силосных башен складывались в типологии — исследования архитектурных типов. Нейтральную манеру Бехеров подхватили их студенты в Дюссельдорфской академии художеств, среди которых были будущие звезды современной фотографии Андреас Гурски, Томас Руфф и Кандида Хёфер.

Руфф, начав с непосредственного «архивирования» людей и территорий, затем перешел к работе с готовыми изображениями. Его серия «Кассини» (2008) состоит из увеличенных подцвеченных снимков поверхности Сатурна из онлайн-архива NASA. Канадский художник Джеффри Фармер создал сотни кукол из фотографий, опубликованных на протяжении нескольких десятков лет в журнале Life. Британка Тасита Дин выставляла без изменений или перерабатывала любительские фотографии и открытки, во множестве покупавшиеся ею на блошиных рынках. Другие художники закладывали в основу своих архивов принципы науки: так, Марк Дион демонстрировал найденные объекты в кабинетах, напоминающих залы научных музеев.

Художники-архивисты поднимают вопросы о том, как формируется наше знание о прошлом, почему некоторые факты остаются без внимания, тогда как другие оказывают влияние на нашу культуру, входя в коллективную память. Палестинская художница Эмили Ясир в проекте «Экслибрис» (2010–2012) фотографировала книги из Еврейской национальной библиотеки, ранее принадлежавшие жителям и учреждениям Палестины. Хорватка Саня Ивекович в работе «Непокорные (Основания для заключения)» (2012) изучила архив концентрационного лагеря и затем напечатала на постерах найденные среди его документов «основания» для заключения узников.

Приверженность любого архива правде подталкивает художников к созданию фиктивных документаций. Так, американки Зои Леонард и Черил Дьюнай собрали в 1993–1996 годах «Фотоархив Фей Ричардс», посвященный жизни и творчеству вымышленной афроамериканской актрисы-лесбиянки. Эта сконструированная биография позволила им выявить ряд важных аспектов репрезентации расы и сексуальности. Уроженец Ливана Валид Раад, действуя от лица фиктивного коллектива «Группа „Атлас"», исследует драматичную историю Ливана с помощью комбинирования подлинных и фиктивных документов: фотографий, видеозаписей, заметок и т. п.

КЛЮЧЕВАЯ РАБОТА в Галерее Тейт, Лондон

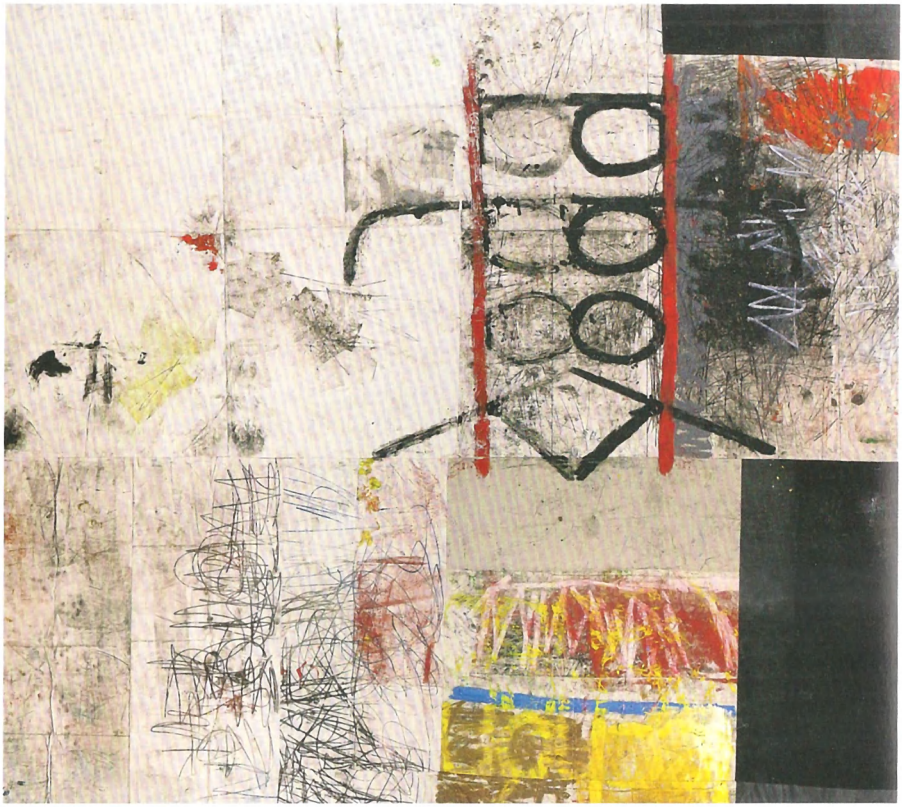
Последние два миллиона лет, 2007 (деталь), ДЖЕФФРИ ФАРМЕР
В этой крупномасштабной инсталляции Фармер подверг переработке одноименную энциклопедию 1973 года, прослеживающую на пятистах страницах всю историю Земли и человечества. Вырезанные из нее иллюстрации были превращены им в бумажные скульптуры и расставлены на пенопластовых пьедесталах в самых причудливых комбинациях, которые подрывают положенную в основу энциклопедии идею линейной истории.

ДРУГИЕ РАБОТЫ в Галерее Тейт

Архивные исследования, 2005, **ФЕРНАНДО БРАЙС**
Раскопки здания Тейт на Темзе, 1999, **МАРК ДИОН**
Мадридская библиотека PHE II, 2000, **КАНДИДА ХЁФЕР**
Фотокиоск, 2008, **ЛОРНА СИМПСОН**
Моя шея тоньше волоса. Орудия, 2000–2003, **ГРУППА «АТЛАС» (ВАЛИД РААД)**
Студия Шахерезады (серия), 2007, **АКРАМ ЗААТАРИ**

Новая вещественность; Социальный реализм; Поп-арт; Минимализм; Концептуализм

Супрематизм; Конкретное искусство; Абстрактный экспрессионизм; Оп-арт



Абстрактная живопись, в которой зримо отражен процесс ее создания. Неоформализм охватывает широкий спектр подходов — от использования новых техник, например гальванизации, до примитивистской грубости письма, которая придает картинам впечатление непрофессионализма или случайности.

УЭЙД ГАЙТОН (р. 1972), **ДЖЕЙКОБ КАССАЙ** (р. 1984), **ОСКАР МУРИЛЬО** (р. 1986), **ДАВИД ОСТРОВСКИ** (р. 1981), **СТЕРЛИНГ РУБИ** (р. 1972), **ЛЮСЬЕН СМИТ** (р. 1989)

примитивизм; процесс; случайность; незавершенность; зомби-формализм; казуализм

В первом десятилетии XXI века на американской арт-сцене появилось множество абстрактных живописцев, работающих в экспериментальной примитивистской манере.

Люсьен Смит привлек к себе внимание серией картин под общим названием «Дождь» (2011), представляющий собой холсты, беспорядочно забрызганные краской при помощи огнетушителя. Джейкоб Кассай с применением техники гальванизации покрывал полотна тонким слоем серебра, получая мерцающие минималистские абстракции. Другие художники размазывали по холсту жевательную резинку (Дэн Колен), обматывали его клейкой лентой

или нитками (Крис Данкан), печатали на нем картины при помощи струйного принтера (Уэйд Гайтон). Коллекционеры сразу оценили их произведения за формальную новизну, необычность изготовления или замысла.

Термин «формализм» использовался в XX веке для характеристики изучения искусства путем анализа не столько его сюжета, сколько формы — того, как создано произведение и как оно выглядит. Пик влияния формализма пришелся на 1960-е годы, когда его отстаивал критик Клемент Гринберг, поддерживая на формалистических основаниях искусство постживописной абстракции. В 2014 году художник и критик Уолтер Робинсон заявил, что в работах молодых американских живописцев, упомянутых выше, идеи Гринберга восстали из мертвых, и метко окрестил их творчество «зомби-формализмом».

Выход статьи Робинсона совпал с очередным обвалом художественного рынка и резким разочарованием критиков и коллекционеров в новой американской абстракции, однако возвращение интереса к формализму пустило корни в искусстве, и многие художники, которых стали обозначать более мягким термином «неоформалисты», сделали ставку на формальную новизну в противовес сухой строгости концептуального искусства. В их творчестве возобладала эстетика low-fi (грубости, неприглаженности). Они создавали демонстративно некрасивые картины, покрывая холсты каракулями и беспомощной мазней, избегая четкости, цветовой гармонии и композиционной цельности. По словам художника и критика Шэрон Батлер, главной особенностью их работ является «умышленное пассивно-агрессивное несовершенство».

Грязь и всевозможный мусор соседствуют с хаотичными кляксами краски на картинах ньюйоркца Джо Брэдли, немца Давида Островски и живущего в Лондоне выходца из Колумбии Оскара Мурильо, который составляет свои произведения из фрагментов неоконченных работ. «Забракованный материал из неудачных картин, — объясняет Мурильо в интервью 2016 года, — служит отличным сырьем для новых».

Батлер дала этому новому направлению название «казуализм» (от *англ.* casual — здесь: случайный, бессистемный), а критик Рафаэль Рубинстайн назвал его «никчемной живописью» («provisional painting»), усмотрев в склонности художников к формальному несовершенству и демонстративному любительству проявление скепсиса в отношении красоты, прогресса и художественного рынка, родственного таким движениям, как неодадаизм и неоэкспрессионизм.

КЛЮЧЕВАЯ РАБОТА в собрании Рубелл, Майами, Флорида

Без названия (Йога), 2012, ОСКАР МУРИЛЬО
Наряду с масляными и аэрозольными красками в картинах Мурильо можно найти отбросы из мастерской художника, явно не поддерживаемой в чистоте, и прочие мусор и грязь. Для нанесения краски он часто использует палку вместо кисти, а холсты многократно складывает, рвет и разрезает, прежде чем составить из их частей законченное произведение.

ДРУГИЕ РАБОТЫ в собрании Рубелл

Без названия, 2007, **УЭЙД ГАЙТОН**
Без названия, 2009, **ДЖЕЙКОБ КАССАЙ**
Молоко, 2012, **ОСКАР МУРИЛЬО**
F (Я хочу умереть навсегда), 2014, **ДАВИД ОСТРОВСКИ**
SP170, 2011, **СТЕРЛИНГ РУБИ**

Неодадаизм; Постживописная абстракция; Процесс-арт; Неоэкспрессионизм

Парижская школа; Социальный реализм; Фотореализм; Лондонская школа; Неопоп

Художественные произведения в различных медиа, исследующие интернет или черпающие в нем материал. Произведения Пост-интернета, нередко близкие к концептуальному искусству, могут существовать как в виртуальной, так и в физической реальности, но в них часто используются цифровые процессы или материалы.

КОРИ АРКЕНДЖЕЛ (р. 1978); **АРТИ ВИРКАНТ** (р. 1986); **САЙМОН ДЕННИ** (р. 1982); **ПЕТРА КОРТРАЙТ** (р. 1986); **МАРИСА ОЛСОН** (р. 1977); **АМАЛИЯ УЛЬМАН** (р. 1989)

изменчивость; сеть; онлайн/офлайн; сложность; социальные медиа

Термин «Пост-интернет» вошел в оборот после того, как художница Мариса Олсон упомянула его в интервью 2008 года, посвященном ее новым работам. «Я полагаю, — говорила она, — что нужно изучить влияние интернета на всю нашу культуру в целом, проявляющееся не только в сети, но и в физическом мире — офлайн».

Начиная с рубежа XX–XXI веков художники используют интернет как медиум, работая с файлами, электронной почтой, поисковыми системами, блогами, «гифками», mp3 и другими цифровыми явлениями. Так, Олсон в 2006 году создала веб-сайт, позволяющий послушать, как она и Эйб Линкольн (под этим псевдонимом скрылся художник Рик Силва) поют посты из своих любимых блогов. Однако в ее цитированном интервью речь шла об интернете уже не столько как о медиуме, сколько как о сюжете. Искусство об интернете, утверждала Олсон, может и должно существовать «вне экрана» — в виде инсталляций, скульптур и даже картин. По словам другого нью-йоркского художника, Арти Вирканта, «пост-интернетная» реальность «характеризуется

КЛЮЧЕВАЯ РАБОТА

Блокчейн-государства будущего, 2016, САЙМОН ДЕННИ
Поставив перед собой задачу изучить технологии, структуры и этические нормы, вводимые биткойном — цифровой валютой, Денни создал увлекательную офлайн-инсталляцию, во многом пародирующую обстановку коммерческого шоурума. Фиктивные товары, упаковки и рекламы иронически прославляли дивный новый мир децентрализованной наднациональной экономической системы, управляемой интернетом.

вездесущим рассеянным авторством, превращением интереса в валюту, растворением физического пространства в сетевой культуре, а также бесконечной воспроизводимостью и изменчивостью цифровых материалов».

Эти «цифровые материалы» приобретают в руках художников самые неожиданные формы. Среди работ Кори Аркенджела, живущего в Бруклине, есть YouTube-видеоролик, в котором кошки, ходящие по клавишам фортепиано, исполняют пьесу Арнольда Шёнберга; бумажная книга, состоящая из твитов на тему сочинения романов; большие заключенные в рамы фотографии картинок из онлайн-рекламы. Калифорнийка Петра Кортрайт пишет картины

в Photoshop, комбинируя свои «мазки» со слоями найденных цифровых изображений, а затем печатая получившиеся композиции на алюминии или плексигласе.

Важной темой Пост-интернет-арта являются сложные социально-экономические отношения, которые обусловливает всемирная сеть. Саймон Денни на своей выставке 2016 года «Блокчейн-государства будущего» объединил информационную графику, большие картонные скульптуры, ассамбляжи объектов и настольные игры вокруг проблем, поднимаемых цифровой валютой — биткойном. Художница из Буэнос-Айреса Амалия Ульман выступила с остроумной критикой лицемерия и нарциссизма социальных сетей в пятимесячном перформансе «Красóты и прелести» («Excellences & Perfections», 2014), который представлял собой создание фиктивной личности светской львицы средствами Instagram.

ДРУГИЕ РАБОТЫ

Парни/Озера, 2016, **КОРИ АРКЕНДЖЕЛ**
webcam, 2007, **ПЕТРА КОРТРАЙТ**
Девятиглазый, в процессе, **ДЖОН РАФМАН**
Красóты и прелести, 2014, **АМАЛИЯ УЛЬМАН**
Образы-объекты, серия, 2011–, **АРТИ ВИРКАНТ**

Концептуализм; Перформанс; Видео-арт; Постмодернизм

Импрессионизм; Примитивизм; Парижская школа; Социальный реализм

Виртуальная реальность расширяет спектр художественных возможностей, позволяя художникам создавать иммерсивные 3D-среды, открытые для соучастия зрителя-пользователя. Подобные работы предлагают увлекательный зрелищный опыт, стирая границу между виртуальным и реальным.

ДЖОРДАН ВУЛФСОН (р. 1980), **ШЕЗАД ДАУД** (р. 1974); **ДЖОН РАФМАН** (р. 1981), **РЭЧЕЛ РОССИН** (р. 1987); **ИЭН ЧЕН** (р. 1984)

среда; присутствие; симулякр; симуляция; пользователь

Скачок, совершенный технологиями виртуальной реальности (ВР) в 2010-х годах, позволил нам, надев наушники, погружаться в объемную цифровую среду, меняющую все наши ориентиры. Разумеется, новыми возможностями ВР не замедлили воспользоваться художники.

В работе американки Сары Ротберг «Память/Место: мой дом» (2014) пользователь попадает в среду воссозданного дома, где художница провела детство. Комнаты этого дома «обставлены» с помощью любительских видеороликов, запечатлевших все его уголки. Канадец Джон Рафман в инсталляции 2014 года «Полулюкс», показанной в отеле «Довиль» в Майами, предложил зрителям цифровой симулякр того самого номера с балконом, где они находились: у очевидцев возникало головокружительное ощущение распада физического мира вокруг них.

Благодаря ВР художники могут варьировать степень «присутствия», то есть погружения в фиктивную среду. Шезад Дауд, работающий в Лондоне, создал в 2016 году «видеоигру» «Калимпонг». Начиная путешествие в знаменитом отеле «Гималаи», пользователь удаляется в заснеженные предгорья, посещает загадочную пещеру и буддийский храм, взаимодействуя по пути с различными объектами, встречи с которыми определяют дальнейшее развитие событий.

Несомненно, в скором времени ВР-искусство будет предполагать одновременное соучастие в произведении многих пользователей, способных влиять на его среду и происходящие в этой среде события. Таким образом, само определение искусства меняется: речь идет уже не о творчестве конкретного художника, а об открытом взаимодействии. Открытость к изменению составляет кредо американца Иэна Чена, который создает «живые симуляции», в которых цифровые объекты постоянно меняются в ответ на действия пользователя.

Условия демонстрации и продажи ВР-искусства тоже пребывают в непрерывном развитии. Обычно работы продаются малыми тиражами, репродуцируются в виде цифровых фото или 2D-видео. Некоторые произведения включают элементы, допускающие перевод в традиционные, более легкие для продажи медиа — в скульптуру, графику, текстиль, практически полностью создаваемые все в той же ВР (приложение Google Tilt Brush позволяет рисовать в трехмерном пространстве, держа в руках два ручных контроллера — цифровые «палитру» и «кисть»).

КЛЮЧЕВАЯ РАБОТА

Калимпонг, 2016, ШЕЗАД ДАУД
Дауд взял за основу для этой работы визуальный язык и пользовательский интерфейс компьютерных и видеоигр. Пользователь «путешествует» по окрестностям Калимпонга — города в Индии, играющего важную роль в исследованиях Гималаев, а также связанного с буддизмом и с историями о Йети. Действие начинается внутри реалистичного симулякра отеля в колониальном стиле и достигает кульминации в визуальной иллюзии нирваны, по пути предлагая пользователю широкий спектр опытов, доступных в виртуальной реальности.

ДРУГИЕ РАБОТЫ

Entropy Wrangler Cloud, 2013, **ИЭН ЧЕН**
Память/Место: мой дом, 2014, **САРА РОТБЕРГ**
Полулюкс, 2014, **ДЖОН РАФМАН**
Реальное насилие, 2017, **ДЖОРДАН ВУЛФСОН**
Появление, 2017, **КРИСТИАН ЛЕММЕРЦ**
Небо — это просвет, 2017, **РЭЧЕЛ РОССИН**

Видео-арт; Постмодернизм; Инсталляционизм; Пост-интернет

Экспрессионизм; Парижская школа; Абстрактный экспрессионизм; Минимализм

6

СПРАВОЧНЫЕ МАТЕРИАЛЫ

А

АБРАМОВИЧ, Марина (р. 1946), Перформанс

АККОНЧИ, Вито (1940–2017), Перформанс

АЛИС, Франсис (р. 1959), Интернационализм

АЛЬБЕРС, Йозеф (1888–1976), Баухаус

АНДРЕ, Карл (р. 1935), Минимализм

АНКЕТЕН, Луи (1861–1932), Синтетизм

АНСЕЛЬМО, Джованни (р. 1934), Арте Повера

АНУШКЕВИЧ, Ричард (р. 1930), Оп-арт

АППЕЛ, Карел (1921–2006), Ташизм

АРКЕНДЖЕЛ, Кори (р. 1978), Пост-интернет

АРМАН (Арман Фернандес) (1928–2005), Новый реализм; Инсталляционизм

АРП, Ханс (Жан) (1886–1966), Дадаизм; Сюрреализм

АТАМАН, Кутлуг (р. 1961), Интернационализм

АТТИА, Кадер (р. 1970), Интернационализм

АУЭРБАХ, Франк (р. 1931), Лондонская школа

Б

БАЗЕЛИЦ, Георг (р. 1938), Неоэкспрессионизм

БАЙЕР, Герберт (1900–1985), Баухаус

БАЛЛА, Джакомо (1871–1958), Футуризм

БАЛЬДАЧЧИНИ, Сезар (см. Сезар)

БАРНИ, Мэтью (р. 1967), Инсталляционизм

БАСКИА, Жан-Мишель (1960–1988), Неоэкспрессионизм; Стрит-арт

БЕКМАН, Макс (1884–1950), Новая вещественность

БЕКТЛ, Роберт (р. 1932), Фотореализм

БЕЛЛ, Ванесса (1879–1961), Вортицизм

БЕЛЛОУЗ, Джордж (1882–1925), Социальный реализм

БЕНГЛИС, Линда (р. 1941), Процесс-арт

БЕРНАР, Эмиль (1868–1941), Синтетизм

БЕШТИ, Валид (р. 1976), Интернационализм

БЁРДЕН, Крис (1946–2015), Перформанс

БЁРН-ДЖОНС, Эдвард (1833–1898), Символизм

БИЛЛЬ, Макс (1908–1994), Конкретизм

БИРНБАУМ, Дара (р. 1946), Видео-арт

БЛЕЙК, Питер (р. 1932), Поп-арт

БЛЕЙЛЬ, Фриц (1880–1966), Экспрессионизм

БЛЕК ЛЕ РАТ (Blek le rat, Xavier Prou) (р. 1952), Стрит-арт

БОГУСЛАВСКАЯ, Ксения (1892–1972), Супрематизм

БОЙС, Йозеф (1921–1986), Концептуализм; «Флюксус»; Инсталляционизм

БОЛТАНСКИ, Кристиан (р. 1944), Интервенционизм

БОМБЕРГ, Дэвид (1890–1957), Вортицизм

БОННАР, Пьер (1867–1947), Синтетизм

БОЧЧОНИ, Умберто (1882–1916), Футуризм

БРАК, Жорж (1882–1963), Фовизм; Кубизм

БРАНКУЗИ, Константин (1876–1957), Парижская школа

БРЕХТ, Джордж (1926–2008), «Флюксус»

БРОЙЕР, Марсель (1902–1981), Баухаус

БРОТАРС, Марсель (1924–1976), Концептуализм

БРЭТБИ, Джон (1928–1992), Реализм кухонной мойки

БУРРИ, Альберто (1915–1995), Ташизм

БЭКОН, Фрэнсис (1909–1992), Экзистенциализм; Лондонская школа

БЭНКСИ (р. ок. 1974), Интервенционизм; Стрит-арт

БЮРЕН, Даниэль (р. 1938), Концептуализм; Интервенционизм

БЮРИ, Поль (1922–2005), Кинетизм

В

ВАЗАРЕЛИ, Виктор (1906–1997), Кинетизм; Оп-арт

ВАЙЛДИНГ, Элисон (р. 1948), Новая британская скульптура

ВАЛЛОТТОН, Феликс (1865–1925), Синтетизм

ВАН ГОГ, Винсент (1853–1990), Постимпрессионизм; Экспрессионизм

ВАН ДЕР ЛЕК, Барт (1876–1958), Неопластицизм

ВАН ДЕР РОЭ, Людвиг Мис (1886–1969), Баухаус

ВАН ДОНГЕН, Кес (1877–1968), Фовизм; Экспрессионизм

ВАН ДУСБУРГ, Тео (1883–1931), Неопластицизм; Баухаус

ВАНТОНГЕРЛО, Жорж (1886–1965), Неопластицизм

ВЕНСКИЕ АКЦИОНИСТЫ (коллектив, действует с 1960 года), Перформанс

ВИЛЬГЛЕ, Жак де ла (р. 1926), Новый реализм

ВИНЕР, Лоренс (р. 1942), Концептуализм

ВИОЛА, Билл (р. 1951), Видео-арт

ВИРКАНТ, Арти (р. 1986), Пост-интернет

ВЛАМИНК, Морис де (1876–1958), Фовизм

ВОЛЬС (Альфред Отто Вольфганг Шульце) (1913–1951), Ташизм

ВОТЬЕ, Бен (р. 1935), «Флюксус»

ВУДРОУ, Билл (р. 1948), Новая британская скульптура

ВУЛФСОН, Джордан (р. 1980), Виртуальная реальность

ВЭЙВЭЙ, Ай (р. 1957), Интернационализм

ВЮЙАР, Эдуар (1868–1940), Синтетизм

Г

ГАБО, Наум (1890–1977), Конструктивизм; Конкретизм; Кинетизм

ГАЙТОН, Уэйд (р. 1972), неоформализм

ГАМИЛЬТОН, Ричард (1922–2011), Поп-арт

ГАСТОН, Филип (1913–1980), Абстрактный экспрессионизм; Неоэкспрессионизм

ГЕНРИ, Роберт (1865–1929), Социальный реализм

ГЕРСТНЕР, Карл (1930–2017), Конкретизм

ГИЙБОН, Жанна-Клод Дена де (см. Жанна-Клод)

ГИЛБЕРТ И ДЖОРДЖ (Гилберт Прош, р. 1943, и Джордж Пассмор, р. 1942), Перформанс

ГЛЕЗ, Альбер (1881–1953), Орфизм

ГОГЕН, Поль (1848–1903), Неоимпрессионизм; Символизм; Синтетизм; Постимпрессионизм; Примитивизм

ГОДЬЕ-БЖЕСКА, Анри (1891–1915), Вортицизм

ГОНСАЛЕС, Хулио (1876–1942), Парижская школа

ГОНЧАРОВА, Наталия (1881–1962), Лучизм

ГОРМЛИ, Энтони (р. 1950), Новая британская скульптура

ГОТТЛИБ, Адольф (1903–1974), Абстрактный экспрессионизм

ГРАНТ, Дункан (1885–1978), Вортицизм

ГРИВЗ, Деррик (р. 1927), Реализм кухонной мойки

ГРИС, Хуан (1887–1927), Кубизм; Парижская школа

ГРОПИУС, Вальтер (1883–1969), Баухаус

ГРОСС, Джордж (Георг) (1893–1959), Новая вещественность

ГРЭМ, Дэн (р. 1942), Видео-арт

ГУПТА, Субодх (р. 1964), Интернационализм

Д

ДАЙН, Джим (р. 1935), Неодадаизм

ДАЛИ, Сальвадор (1904–1989), Сюрреализм

ДАНКАН, Крис (р. 1974), Неоформализм

ДАУД, Шезад (р. 1974), Виртуальная реальность

ДЕГА, Эдгар (1834–1917), Импрессионизм

ДЕЛОНЕ, Соня (1885–1979), Орфизм

ДЕЛОНЕ, Робер (1885–1941), Орфизм

ДЕМУТ, Чарльз (1883–1935), Прецизионизм

ДЕНИ, Морис (1870–1943), Синтетизм

ДЕННИ, Саймон (р. 1982), Пост-интернет

ДЕРЕН, Андре (1880–1954), Фовизм; Синтетизм

ДЖАДД, Дональд (1928–1994), Прецизионизм; Минимализм

ДЖАКОМЕТТИ, Альберто (1901–1966), Сюрреализм; Экзистенциализм

ДЖИЛЛЕТ, Фрэнк (р. 1941), Видео-арт

ДЖОНС, Аллен (р. 1937), Поп-арт

ДЖОНС, Джаспер (р. 1930), Неодадаизм

ДИКОН, Ричард (р. 1949), Новая британская скульптура

ДИКС, Отто (1891–1969), Новая вещественность

ДИН, Тасита (р. 1965), архивизм

ДИОН, Марк (р. 1961), архивизм

ДОНДИ, Дональд Джозеф Уайт (1961–1998), Стрит-арт

ДЮБЮФФЕ, Жан (1901–1985), Ташизм

ДЮФРЕН, Франсуа (1930–1982), Новый реализм

ДЮШАН, Марсель (1887–1968), Орфизм; Дадаизм; Кинетизм; Концептуализм

ДЮШАН-ВИЙОН, Раймон (1876–1918), Кубизм

Ж

ЖАННА-КЛОД (1935–2009), Лэнд-арт

З

ЗДЬЕЛАР, Катарина (р. 1979), Интернационализм

ЗЕФИР (Эндрю Уиттен) (р. 1961), Стрит-арт

И

ИКИНС, Томас (1844–1916), Социальный реализм

ИНДИАНА, Роберт (1928–2018), Поп-арт

ИСКУССТВО И ЯЗЫК (Art & Language) (коллектив, действует с 1968 года), Концептуализм

ИТТЕН, Йоханнес (1888–1967), Баухаус

ЙОРН, Асгер (1914–1973), Ташизм

К

КАБАКОВ, Илья (р. 1933), Инсталляционизм

КАБАКОВА, Эмилия (р. 1945), Инсталляционизм

КАМУЭН, Шарль (1879–1965), Фовизм

КАНДИНСКИЙ, Василий (1866–1944), Модернизм; Экспрессионизм; Баухаус

КАПРОУ, Аллан (1927–2006), Неодадаизм

КАПУР, Аниш (р. 1954), Новая британская скульптура

КАРО, Энтони (1924–2013), Новая британская скульптура

КАРРА, Карло (1881–1966), Футуризм

КАРРИ, Каледония Дэнс (см. Свун)

КАССАЙ, Джейкоб (р. 1984), неоформализм

КАССАТ, Мэри (1844–1926), Импрессионизм

КАТТЕЛАН, Маурицио (р. 1960), Интервенционизм

КЕЙДЖ, Джон (1912–1992), Неодадаизм; «Флюксус»

КЕЛЛИ, Эллсворт (1923–2015), Постживописная абстракция

КИА, Сандро (р. 1946), Неоэкспрессионизм

КИДНЕР, Майкл (1917–2009), Оп-арт

КИНХОЛЬЦ, Нэнси Реддин (р. 1943), Инсталляционизм

КИНХОЛЬЦ, Эдвард (1927–1994), Инсталляционизм

КИРИКО, Джорджо де (1888–1978), Сюрреализм

КИРХНЕР, Эрнст Людвиг (1880–1938), Экспрессионизм; Примитивизм

КИТАЙ, Р. Б. (Рональд Брукс) (1932–2007), Лондонская школа

КИФЕР, Ансельм (р. 1945), Неоэкспрессионизм

КЛАЙН, Франц (1910–1962), Абстрактный экспрессионизм

КЛЕЕ, Пауль (1879–1940), Экспрессионизм; Баухаус

КЛЕМЕНТЕ, Франческо (р. 1952), Постмодернизм; Неоэкспрессионизм

КЛИМТ, Густав (1862–1918), Сецессионизм

КЛОУЗ, Чак (р. 1940), Фотореализм

КЛЯЙН, Ив (1928–1962), Новый реализм

КНОПФ, Фернан (1858–1921), Символизм; Орфизм

КОКОШКА, Оскар (1886–1980), Сецессионизм; Экспрессионизм

КОЛДЕР, Александр (1898–1976), Кинетизм

КОЛДСТРИМ, Уильям (1908–1987), Социальный реализм

КОЛЬВИЦ, Кете (1867–1945), Новая вещественность

КОРИНТ, Ловис (1958–1925), Сецессионизм

КОРНЕЛЛ, Джозеф (1903–1972), Сюрреализм

КОРТРАЙТ, Петра (р. 1986), Пост-интернет

КОССОФФ, Леон (р. 1926), Лондонская школа

КОШУТ, Джозеф (р. 1945), Концептуализм

КОТТИНГЕМ, Роберт (р. 1935), Фотореализм

КРИСТО (Христо Владимиров Явашев) (р. 1935), Лэнд-арт

КРОУФОРД, Ролстон (1907–1978), Прецизионизм

КРЭГГ, Тони (р. 1949), Новая британская скульптура

КРЮГЕР, Барбара (р. 1945), Концептуализм

КУИНН, Марк (р. 1964), Сенсационализм

КУНЕЛЛИС, Янис (1936–2017), Арте Повера

КУНИНГ, Виллем де (1904–1997), Абстрактный экспрессионизм

КУНС, Джефф (р. 1955), Концептуализм; Постмодернизм; Нео-поп

КУПКА, Франтишек (1871–1957), Орфизм

КУРБЕ, Густав (1819–1877), Социальный реализм

Л

ЛАРИОНОВ, Михаил (1881–1964), Лучизм

ЛАУРИ, Л. С. (1887–1976), Реализм кухонной мойки

ЛЕВИН, Шерри (р. 1947), Постмодернизм

ЛЕВИТТ, Сол (1928–2007), Концептуализм

ЛЕДИ ПИНК (Сандра Фабара) (р. 1964), Стрит-арт

ЛЕЖЕ, Фернан (1881–1955), Кубизм; Орфизм

ЛИБЕРМАН, Макс (1847–1935), Сецессионизм

ЛИПШИЦ, Жак (1891–1973), Кубизм; Парижская школа

ЛИСИЦКИЙ, Эль (Лазарь Маркович) (1890–1941), Супрематизм; Баухаус

ЛИХТЕНШТЕЙН, Рой (1923–1997), Поп-арт

ЛОЗЕ, Рихард Пауль (1902–1988), Конкретизм

ЛОЗОВИК, Луис (1892–1973), Прецизионизм

ЛОНГ, Ричард (р. 1945), Лэнд-арт

ЛУИС, Моррис (1912–1962), Постживописная абстракция; Процесс-арт

ЛУКАС, Сара (р. 1962), Сенсационализм

ЛЬЮИС, Уиндем (1882–1957), Вортицизм

ЛЭНЬОН, Питер (1918–1964), Ташизм

M

МАГРИТТ, Рене (1898–1967), Сюрреализм

МАЗЕРУЭЛЛ, Роберт (1915–1991), Дадаизм; Неодадаизм

МАЙЕР, Ханнес (1889–1954), Баухаус

МАЙОЛЬ, Аристид (1861–1944), Синтетизм

МАКГУРР, Леонард (см. Футура 2000)

МАККОЛЛ, Энтони (р. 1946), Инсталляционизм

МАЛЕВИЧ, Казимир (1878–1935), Модернизм; Супрематизм

МАНГЕН, Анри-Шарль (1874–1949), Фовизм

МАНЕ, Эдуар (1832–1883), Импрессионизм

МАРИЯ, Уолтер де (1935–2013), Лэнд-арт

МАРК, Франц (1880–1916), Экспрессионизм

МАРКЕ, Альбер (1875–1947), Фовизм

МАРТИН, Агнес (1912–2004), Постживописная абстракция

МАРТИН, Кеннет (1905–1984), Конкретизм

МАРТИН, Мэри (1907–1969), Конкретизм

МАССОН, Андре (1896–1987), Сюрреализм

МАТИСС, Анри (1869–1954), Неоимпрессионизм; Модернизм; Фовизм

МАТТА-КЛАРК, Гордон (1943–1978), Интервенционизм

МАТЬЁ, Жорж (1921–2012), Ташизм

МАЧЮНАС, Джордж (1931–1978), «Флюксус»

МЕРЦ, Марио (1925–2003), Арте Повера

МЕТЦЕНЖЕ, Жан (1883–1956), Орфизм

МИДДЛДИЧ, Эдвард (1923–1987), Реализм кухонной мойки

МИРО, Жоан (1893–1983), Примитивизм; Сюрреализм

МИШО, Анри (1899–1984), Ташизм

МОДИЛЬЯНИ, Амедео (1884–1920), Примитивизм; Парижская школа

МОНДРИАН, Пит (1872–1944), Неопластицизм

МОНЕ, Клод (1840–1926), Импрессионизм

МОРИЗО, Берта (1841–1895), Импрессионизм

МОРЛИ, Малкольм (1931–2018), Фотореализм

МОРО, Гюстав (1826–1898), Символизм

МОРРИС, Роберт (1931–2018), Минимализм; Процесс-арт

МОРРИС, Уильям (1834–1896), Сецессионизм

МОФОКЕНГ, Санту (Mofokeng, Santu) (р. 1954), Интернационализм

МОХОЙ-НАДЬ, Ласло (1895–1946), Модернизм; Баухаус

МУНК, Эдвард (1863–1944), Символизм; Экспрессионизм

МУР, Генри (1898–1986), Примитивизм; Сюрреализм; Конкретизм

МУРАКАМИ, Такаси (р. 1962), Нео-поп

МУРИЛЬО, Оскар (р. 1986), неоформализм

МУРМАН, Шарлотта (1933–1991), Видео-арт

МЮНТЕР, Габриэла (1877–1962), Экспрессионизм

H

НАУМАН, Брюс (р. 1941), Перформанс

НЕВИНСОН, Кристофер Ричард Винни (1889–1946), Вортицизм

НЕЛЬСОН, Майк (р. 1967), Инсталляционизм

НЕТУ, Эрнесту (р. 1964), Инсталляционизм

НИКОЛСОН, Бен (1894–1982), Конкретизм

НОЛАНД, Кеннет (1924–2010), Постживописная абстракция

НОЛЬДЕ, Эмиль (1867–1956), Экспрессионизм

НОУЛЗ, Элисон (р. 1933), «Флюксус»

НЬЮМАН, Барнетт (1905–1970), Абстрактный экспрессионизм; Постживописная абстракция

НЭШ, Пол (1889–1946), Сюрреализм

О

О'КИФФ, Джорджия (1887–1986), Прецизионизм

ОЛСОН, Мариса (р. 1977), Пост-интернет

ОЛЬБРИХ, Йозеф Мария (1867–1908), Сецессионизм

ОНО, Йоко (р. 1933), Перформанс; «Флюксус»

ОППЕНГЕЙМ, Деннис (1938–2011), Лэнд-арт

ОППЕНГЕЙМ, Мерет (1913–1985), Сюрреализм

ОРОСКО, Хосе Клементе (1883–1949), Социальный реализм

ОСТРОВСКИ, Давид (р. 1981), неоформализм

ОФИЛИ, Крис (р. 1968), Сенсационализм

П

ПАЙК, Нам Джун (1932–2006), «Флюксус»; Видео-арт

ПАЙПЕР, Эдриан (р. 1948), Концептуализм

ПАОЛОЦЦИ, Эдуардо (1924–2005), Поп-арт

ПАСКИН, Жюль (1885–1930), Парижская школа

ПАСМОР, Виктор (1908–1998), Конкретизм

ПАСМОР, Джордж, (см. Гилберт& Джордж)

ПЕВЗНЕР, Антуан (1886–1962), Конструктивизм

ПЕХШТЕЙН, Макс (1881–1955), Экспрессионизм

ПИКАБИА, Франсис (1879–1953), Орфизм; Дадаизм

ПИКАССО, Пабло (1881–1973), Модернизм; Примитивизм; Кубизм; Парижская школа

ПИССАРРО, Камиль (1830–1903), Импрессионизм; Неоимпрессионизм

ПИССАРРО, Люсьен (1863–1944), Неоимпрессионизм

ПИСТОЛЕТТО, Микеланджело (р. 1933), Арте Повера

ПОЛЛОК, Джексон (1912–1956), Абстрактный экспрессионизм

ПОПОВА, Любовь (1889–1924), Конструктивизм

ПРИНС, Ричард (р. 1949), Концептуализм; Постмодернизм; Нео-поп

ПРОШ, Гилберт (см. Гилберт& Джордж)

ПРУ, Хавьер (см. Блек ле Рат)

ПУНИ, Иван (1894–1956), Супрематизм

ПУНС, Ларри (р. 1937), Оп-арт

ПЮВИ ДЕ ШАВАННЬ, Пьер (1824–1898), Символизм

Р

РААД, Валид (р. 1967), архивизм

РАЙЛИ, Бриджет (р. 1931), Оп-арт

РАЙМАН, Роберт (1930–2019), Постживописная абстракция

РАУШЕНБЕРГ, Роберт (1925–2008), Неодадаизм

РАФМАН, Джон (р. 1981), Виртуальная реальность

РЕДОН, Одилон (1840–1916), Символизм

РЕНУАР, Пьер-Огюст (1841–1919), Импрессионизм

РИВЕРА, Диего (1886–1957), Кубизм; Социальный реализм

РИВЕРС, Ларри (1923–2002), Неодадаизм

РИИС, Якоб (1849–1914), Социальный реализм

РИСТ, Пипилотти (р. 1962), Инсталляционизм

РИТВЕЛЬД, Геррит (1888–1964), Неопластицизм

РИХТЕР, Герхард (р. 1932), Фотореализм

РИШЬЕ, Жермена (1902–1959), Экзистенциализм

РОДЕН, Огюст (1840–1917), Импрессионизм

РОДЧЕНКО, Александр (1891–1956), Конструктивизм

РОЗАНОВА, Ольга (1886–1918), Супрематизм

РОЗЕНКВИСТ, Джеймс (1933–2017), Поп-арт

РОПС, Фелисьен (1833–1898), Символизм

РОССИН, Рэчел (р. 1987), Виртуальная реальность

РОТЕЛЛА, Миммо (1918–2006), Новый реализм

РОТЕНБЕРГ, Сьюзен (р. 1945), Неоэкспрессионизм

РОТКО, Марк (1903–1970), Абстрактный экспрессионизм

РУБИ, Стерлинг (р. 1972), неоформализм

РУО, Жорж (1871–1958), Фовизм

РУССО, Анри (1844–1910), Постимпрессионизм

РУССОЛО, Луиджи (1885–1947), Футуризм

РУФФ, Томас (р. 1958), архивизм

РЭЙ, Ман (1890–1976), Дадаизм; Сюрреализм

РЭЙ, Фиона (Rae, Fiona) (р. 1963), Сенсационализм

С

САЛЛЕ, Дэвид (р. 1952), Постмодернизм

СВУН (Каледония Дэнс Карри) (Swoon) (р. 1978), Стрит-арт

СЕВЕРИНИ, Джино (1883–1966), Футуризм

СЕЗАНН, Поль (1839–1906), Импрессионизм; Постимпрессионизм

СЕЗАР (Бальдаччини, Сезар) (1921–1998), Новый реализм

СЕН-ФАЛЛЬ, Ники де (1930–2002), Новый реализм

СЕРРА, Ричард (р. 1939), Процесс-арт

СЕРЮЗЬЕ, Поль (1864–1927), Синтетизм

СЁРА, Жорж (1859–1891), Неоимпрессионизм; Символизм; Синтетизм; Постимпрессионизм

СИКЕЙРОС, Давид Альфаро (1896–1974), Социальный реализм

СИКЕРТ, Уолтер (1860–1942), Импрессионизм

СИНЬЯК, Поль (1863–1935), Неоимпрессионизм; Фовизм

СИСЛЕЙ, Альфред (1839–1899), Импрессионизм

СМИТ, Джек (1928–2011), Реализм кухонной мойки

СМИТ, Дэвид (1906–1965), Абстрактный экспрессионизм

СМИТ, Люсьен (р. 1989), неоформализм

СМИТСОН, Роберт (1938–1973), Лэнд-арт

СОННИР, Кит (р. 1941), Процесс-арт

СОТО, Хесус Рафаэль (1923–2005), Кинетизм

СТЕЙНБАХ, Хаим (р. 1944), Нео-поп

СТЕЛЛА, Фрэнк (р. 1936), Постживописная абстракция

СТЕПАНОВА, Варвара (1894–1958), Конструктивизм

СТИГЛИЦ, Альфред (1864–1946), Прецизионизм

СТИЛЛ, Клиффорд (1904–1980), Абстрактный экспрессионизм

СТРЕНД, Пол (1890–1976), Прецизионизм

СУЛАЖ, Пьер (р. 1919), Ташизм

СУТИН, Хаим (1893–1943), Парижская школа

Т

ТАКИС, Вассилакис (р. 1925), Кинетизм

ТАПИЕС, Антони (1923–2012), Ташизм

ТАРРЕЛ, Джеймс (р. 1943), Лэнд-арт; Инсталляционизм

ТАТЛИН, Владимир (1885–1953), Конструктивизм

ТАЮ, Паскаль Мартин (р. 1967), Интернационализм

ТЕНГЛИ, Жан (1925–1991), Кинетизм; Новый реализм

ТЁРК, Гэвин (р. 1967), Сенсационализм

ТИРАВАНИЯ, Риркрит (р. 1961), Интервенционизм

ТУЛУЗ-ЛОТРЕК, Анри де (1864–1901), Постимпрессионизм

ТЭДЛОК, Томас (?), Видео-арт

ТЭЙТЕР, Диана (р. 1962), Инсталляционизм

У

УАЙТ, Дональд Джозеф (см. ДОНДИ)

УИЛСОН, Ричард (р. 1953), Интервенционизм

УИЛСОН, Фред (р. 1954), Интервенционизм

УИЛЬЯМС, Эммет (1925–2007), «Флюксус»

УИСТЛЕР, Джеймс Эббот Макнил (1834–1903), Импрессионизм

УИТТЕН, Эндрю (см. Зефир)

УЛЬМАН, Амалия (р. 1989), Пост-интернет

УОРХОЛ, Энди (1928–1987), Поп-арт

Ф

ФАБАРА, Сандра (см. Леди Пинк)

ФАБРО, Лучано (1936–2007), Арте Повера

ФАРМЕР, Джеффри (р. 1967), архивизм

ФЕЙРИ, Шепард (р. 1970), Стрит-арт

ФЕРНАНДЕС, Арман (см. Арман)

ФИЛЬЮ, Робер (1926–1987), «Флюксус»

ФЛЕЙВИН, Дэн (1933–1996), Минимализм

ФЛЭК, Одри (р. 1931), Фотореализм

ФЛЭНАГАН, Барри (1941–2009), Процесс-арт; Новая британская скульптура

ФОСТЕЛЬ, Вольф (1932– 1998), Видео-арт

ФОТРИЕ, Жан (1898–1964), Экзистенциализм; Ташизм

ФРАЙ, Роджер (1866–1934), Постимпрессионизм; Вортицизм

ФРАНКЕНТАЛЕР, Хелен (1928–2011), Постживописная абстракция

ФРЕЙД, Люсьен (1922–2011), Экзистенциализм; Лондонская школа

ФУЛТОН, Хамиш (р. 1946), Лэнд-арт

ФУТУРА 2000 (Леонард Макгурр) (р. ок. 1955), Стрит-арт

Х

ХААКЕ, Ханс (р. 1936), Процесс-арт

ХАЙЗЕР, Майкл (р. 1944), Лэнд-арт

ХАЙН, Льюис (1874–1940), Социальный реализм

ХАРВИ, Маркус (р. 1963), Сенсационализм

ХАРТУНГ, Ханс (1904–1989), Ташизм

ХАРТФИЛЬД, Джон (1891–1968), Дадаизм

ХЕККЕЛЬ, Эрих (1883–1970), Экспрессионизм

ХЕПУОРТ, Барбара (1903–1975), Конкретизм; Новая британская скульптура

ХЕРИНГ, Кит (1958–1990), Стрит-арт

ХЕРОН, Патрик (1920–1999), Ташизм

ХЕССЕ, Ева (1936–1970), Минимализм; Процесс-арт

ХЁРСТ, Дэмиен (р. 1965), Сенсационализм

ХЁФЕР, Кандида (р. 1944), Архивизм

ХЁХ, Ханна (1889–1978), Дадаизм

ХИГГИНС, Дик (1938–1998), «Флюксус»

ХИЛТОН, Роджер (1911–1975), Ташизм

ХОКНИ, Дэвид (р. 1937), Поп-арт

ХОЛЬЦЕР, Дженни (р. 1950), Концептуализм; Нео-поп; Интервенционизм

ХОМЕР, Уинслоу (1836–1910), Импрессионизм

ХОППЕР, Эдвард (1882–1967), Социальный реализм

ХУШИАРИ, Ширазе (р. 1955), Новая британская скульптура

ХЬЮМ, Гэри (р. 1962), Сенсационализм

ХЭНСОН, Дуэйн (1925–1996), Фотореализм

Ч

ЧЕН, Иэн (р. 1984), Виртуальная реальность

ЧЕПМЕН, Джейк (р. 1966) и Динос (р. 1962), Сенсационализм

ЧИ, Точин (р. 1950), Перформанс

Ш

ШАГАЛ, Марк (1887–1985), Парижская школа

ШАД, Кристиан (1894–1982), Новая вещественность

ШАМБЕРГ, Мортон Ливингстон (1881–1918), Дадаизм

ШАН, Бен (1898–1969), Социальный реализм

ШВИТТЕРС, Курт (1887–1948), Дадаизм

ШЕВЧЕНКО, Александр (1883–1948), Лучизм

ШЕРМАН, Синди (р. 1954), Постмодернизм

ШИЛЕ, Эгон (1880–1918), Сецессионизм; Экспрессионизм

ШИЛЕР, Чарльз (1883–1965), Прецизионизм

ШМИДТ-РОТЛУФ, Карл (1884–1976), Экспрессионизм

ШНАБЕЛЬ, Джулиан (р. 1951), Постмодернизм; Неоэкспрессионизм

ШНАЙДЕР, Айра (р. 1939), Видео-арт

ШНИМАНН, Каролли (р. 1939), Перформанс

ШУЛЬЦЕ, Альфред Отто Вольфганг (см. Вольс)

Э

ЭЛИАССОН, Олафур (р. 1967), Инсталляционизм

ЭЛЬОН, Жан (1904–1987), Конкретизм

ЭМИН, Трейси (р. 1963), Сенсационализм

ЭН, Раймон (1926–2005), Новый реализм

ЭНДРЮС, Майкл (1928–1995), Лондонская школа

ЭНСОР, Джеймс (1860–1949), Символизм

ЭПСТАЙН, Джейкоб (1880–1959), Вортицизм

ЭРНСТ, Макс (1891–1976), Примитивизм; Дадаизм; Сюрреализм

ЭСТЕС, Ричард (р. 1932), Фотореализм

Я

ЯВАШЕВ, Кристо Владимиров (см. Кристо)

ЯСИР, Эмили (р. 1970), архивизм

АБСТРАКЦИЯ
Искусство, не подражающее предметам окружающего мира и не отсылающее к ним.

АВТОМАТИЗМ
Непроизвольный художественный процесс, например спонтанное рисование «без единой мысли» или создание произведений случайным образом. Тесно связано с Сюрреализмом.

АВТОРЕФЕРЕНТНОСТЬ
Ситуация, когда произведение ничего не представляет и не означает, кроме себя самого. Характерна для Минимализма.

АНТИИСКУССТВО
Работы, отвергающие традиционные определения искусства и связанные с ним понятия, в частности отрешенность искусства от повседневной жизни, элитарность и отношение к произведению как к товару.

АПРОПРИАЦИЯ
Этот термин характеризует искусство, вбирающее в себя образы, идеи и материалы из уже существующих произведений. Присвоение образчиков коммерческого искусства было популярным приемом Поп-арта начиная с середины 1950-х. Хотя подобная апроприация часто подразумевает модификацию выбранной работы, с 1970-х годов у таких американских художников, как Ричард Принс и Шерри Левин, оригинальный материал начинает присутствовать без всяких изменений. Этот тренд современного искусства продолжается и в наши дни.

АР-БРЮТ
Этим французским словом (art brut — «грубое искусство») описывают произведения, созданные людьми, которые не являются частью художественного мира, — пациентами психиатрических клиник, осужденными преступниками и детьми. Термин введен французским художником Жаном Дюбюффе (см. Ташизм), собиравшим работы такого типа. Также распространено другое название — «искусство аутсайдеров».

АССАМБЛЯЖ
Готовые материалы и предметы (часто — найденные объекты), собранные вместе для создания новой структуры. Трехмерный аналог коллажей, который можно рассматривать и как скульптуру, и как инсталляцию.

БЕСПРЕДМЕТНОЕ ИСКУССТВО
Альтернативное обозначение абстрактного искусства, не изображающего предметы реального мира. Термин был введен русским конструктивистом Александром Родченко и получил распространение благодаря его соотечественнику Василию Кандинскому.

БОДИ-АРТ
Искусство, основой для которого служит человеческое тело. Тесно связано с Перформансом.

БУМАЖНАЯ АППЛИКАЦИЯ
Известна также как papier collé, буквально — «склеенная бумага» (фр.). Тип коллажа, в котором бумажные элементы обычно приклеиваются к бумажной же основе.

ГЕОМЕТРИЧЕСКАЯ АБСТРАКЦИЯ
Абстрактное искусство, в котором задействованы геометрические объемы. Было в моде в первой половине XX века в таких движениях, как Супрематизм и Неопластицизм.

ДИВИЗИОНИЗМ
См. Пуантилизм.

ДЕГЕНЕРАТИВНОЕ ИСКУССТВО
В 1937 году нацистское правительство Германии устроило выставку под названием «Дегенеративное искусство», чтобы объявить представленных на нем художников врагами народа. Среди знаменитых художников, попавших на эту выставку, — экспрессионист Эрнст Людвиг Кирхнер и представитель Новой вещественности Макс Бекман.

ДЕМАТЕРИАЛИЗАЦИЯ
Ситуация, когда произведение искусства не имеет материально выраженной формы. Термин приобрел популярность после выхода книги американского критика Люси Липпард «Шесть лет: Дематериализация художественного объекта с 1966 по 1972 годы», посвященной расцвету Концептуализма, в котором произведение искусства было скорее идеей, чем осязаемой работой.

ДИЗАЙН-АРТ
Феномен XXI века: объекты прикладного искусства — светильники, мебель, — которые благодаря усилиям их производителей, продавцов или коллекционеров обретают элитный статус произведения чистого искусства. Эти уникальные работы часто производятся художниками, обычно не занимающимися промышленным дизайном, что дополнительно повышает их ценность.

ДОКУМЕНТАЦИЯ
Фотографии, фильмы, публикации и тексты, на которых запечатлена история создания произведения искусства. Является важным элементом искусства Перформанса, потому что документация — это все, чем мы располагаем после его проведения.

ЖЕСТУАЛЬНОЕ ИСКУССТВО
Искусство, в котором спонтанные физические жесты, сделанные художником во время работы, остаются «на виду» в закон-

ченном произведении. Связано с Ташизмом, Абстрактным экспрессионизмом и особенно с живописью действия. В основании жестуального искусства лежит идея, что физическое действие, будь то распределение краски или разминание гипса, способно выразить мысль или эмоцию.

ЖИВОЕ ИСКУССТВО
Синоним искусства Перформанса.

ЖИВОПИСЬ ДЕЙСТВИЯ
Форма Абстрактного импрессионизма, в котором краска используется спонтанно, часто просто разливается и разбрызгивается по холсту. Термин был придуман американским критиком Гарольдом Розенбергом в 1952 году и теснее всего связан с деятельностью Джексона Поллока.

ЖИВОПИСЬ ЦВЕТОВОГО ПОЛЯ
Абстрактное искусство, в котором на холсте создаются большие поля незамутненного цвета. Метод тесно связан с Абстрактным экспрессионизмом и Постживописной абстракцией.

ЖИВОПИСЬ ЧЕТКИХ КОНТУРОВ
Так называют, как правило, абстрактную живопись, отличающуюся четкими границами между участками картины. Такая манера характерна для постживописной абстракции.

ЗЕМЛЯНЫЕ РАБОТЫ
Альтернативный термин для Лэнд-арта (см. Лэнд-Арт) и Земляного искусства.

ЗОЛОТАЯ ПРОПОРЦИЯ
Пропорция, позволяющая совместить одну геометрическую плоскость с другой наиболее гармоничным образом. Ее развивали древние архитекторы, математики и художники, и заново открыли гуманисты Ренессанса. Золотая пропорция продолжает оказывать влияние на современных художников и дизайнеров. Ее линейное выражение носит название золотого сечения.

ИЗЯЩНОЕ ИСКУССТВО
Искусство, производимое с эстетической, а не с какой-либо прикладной целью.

ИКОНОГРАФИЯ
Иконография того или иного художника — набор образов, появляющихся в его работах. Термин используется также в истории искусств для обозначения общего исследования или классификации художественных образов — с особым упором на их символическое значение.

ИЛЛЮЗИОНИЗМ
Тип искусства, в котором предметы отображаются настолько реалистично, что возникает иллюзия: перед нами не репрезентация, а реальный объект.

ИММЕРСИВНЫЙ
Характеристика произведений искусства, главным образом инсталляций и цифровых проектов (см. Пост-Интернет, Виртуальная реальность), которые полностью погружают зрителя в фиктивную среду.

ИМПАСТО
Техника, в которой краска так густо накладывается на холст или доску, что на ней возникает рельеф. Художники обычно используют для этой операции специальный нож — мастихин.

ИНВАЙРОНМЕНТ
Искусственная среда, создаваемая художником в выставочном зале или в виртуальной реальности; раннее название иммерсивных инсталляций (см. Инсталляционизм).

ИНСТИТУЦИОНАЛЬНАЯ КРИТИКА
Критика средствами искусства специализированных художественных институций, таких как музеи и коммерческие галереи. Тесно связана с концептуальным искусством.

ИНТИМИЗМ
Стиль в искусстве, отличающийся выбором в качестве сюжетов интимных, домашних тем. Его связывают с французами Пьером Боннаром и Эдуаром Вюйаром, исповедовавшими Синтетизм, но перешедшими в группу «Наби».

ИСКУССТВА И РЕМЁСЛА
Движение в архитектуре и прикладных искусствах, получившее развитие во второй половине XIX века в Великобритании, Северной Европе и Америке. Его участники превозносили работу ремесленника-одиночки и верили в единство прикладного и чистого искусства.

ИСКУССТВО АУТСАЙДЕРОВ
См. Ар брют.

ИСКУССТВО ГРАФФИТИ
В противоположность собственно граффити и Стрит-арту это искусство, используя те же методы и приемы, что и они, демонстрируется в галереях, а не на улицах. Термин ассоциируется с Жан-Мишелем Баскиа и Китом Херингом.

КЛУАЗОНИЗМ
Живописный стиль, в котором применяются простые красочные объемы, обведенные черным по контуру, напоминая технику cloisonné, французской перегородчатой эмали.

КоБрА
Группа художников-ташистов, название которой образовано от названий столиц стран происхождения ее участни-

ков: Копенгаген, Брюссель, Амстердам. С группой также были связаны Карел Аппел и Асгер Йорн, а ее деятельность во многом вдохновлялась Ар-брютом.

КОЛЛАЖ
Техника, предусматривающая использование разнообразных готовых материалов и предметов, таких как ткани, обрывки газеты и листы бумаги, для создания произведений на двумерной поверхности, такой как холст. Впервые метод был применен кубистами. Трехмерные коллажи обычно называют ассамбляжами.

КОЛОРИСТ
Художник, уделяющий в своей работе особое внимание цвету.

ЛИНЕЙНАЯ ПЕРСПЕКТИВА
Расположение предмета на двумерном холсте таким образом, что возникает иллюзия глубины, то есть третьего измерения. Во времена Возрождения художники разработали правила — такие, как использование точки схода и ракурсов, — позволяющие выстроить линейную перспективу.

МАГИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ
Сочетание фантастических и реалистических элементов в произведении искусства. Термин придуман немецким критиком Францем Рохом в 1925 году, в изобразительном искусстве обычно относится к картинам, реалистически отображающим сновидческие сцены.

МЕТАФИЗИЧЕСКАЯ ЖИВОПИСЬ
Манера письма, разрабатываемая итальянским художником Джорджо ди Кирико начиная примерно с 1913 года. Ее отличали странные перспективы и необычные сочетания предметов, включавшие порой классические скульптуры и архитектурные элементы. Этот стиль, известный в Италии как pittura metafisica, заметно повлиял на Сюрреализм.

МИМЕТИЧЕСКИЙ
Прилагательное, которым описывают искусство, подражающее предметам и структурам реального мира или отсылающее к ним.

МУЛЬТИПЕРСПЕКТИВНОСТЬ
Расположение предметов на одной картине в разных перспективах, словно увиденные зрителями с разных углов зрения. Технику впервые применил французский постимпрессионист Поль Сезанн.

МУЛЬТИПЛЬ
Произведение искусства, созданное в некотором количестве идентичных экземпляров. Эти произведения могут быть изготовлены согласно указаниям художника, но без его прямого участия. Термин обычно используется применительно к скульптуре, но эстамп — это тоже пример множественного произведения.

МУРАЛИЗМ
Движение мексиканского искусства 1920–1930-х годов. Этим термином обозначается деятельность нескольких художников, расписывавших стены огромными фресками в духе социальных реалистов. Ключевыми фигурами Муралиста выступили Диего Ривера, Давид Альфаро Сикейрос и Хосе Клементе Ороско. Им часто давало заказы послереволюционное правительство Мексики, перед Второй мировой войной движение пришло и в США.

МУСОРНОЕ ИСКУССТВО
Искусство из предметов, извлекаемых со дна мусорных корзин. Главная черта Нового реализма конца 50-х – начала 60-х.

НАБИ
Группа парижских художников, испытавших влияние Синтетизма Поля Гогена. В группу входили Пьер Боннар, Морис Дени, Аристид Майоль, Поль Серюзье, Феликс Валлотон и Эдуар Вюйар. Название Наби означает по-еврейски «пророк».

НАЙДЕННЫЙ ОБЪЕКТ
Предмет, не являющийся сам по себе произведением искусства, но включенный в него в качестве составного элемента. Используется также французский термин objet trouvé.

НАТУРАЛИЗМ
Искусство, пытающееся представить предметы точно так, как они выглядят в природе. Термин часто используют в значении «Реализм».

ОБМАНКА
Этим словом — используется также французское выражение tromp l'œil, «обман зрения», — обозначаются двумерные работы, как правило картины, назначение которых — заставить зрителя поверить, что перед ним не произведение искусства, а самый настоящий объемный предмет или среда.

ПЕРСПЕКТИВА
Угол, под которым предмет на картине виден зрителю. Ренессансные художники разработали линейную перспективу, благодаря которой объекты на картине выглядят так, словно действительно имеют глубину третьего измерения. Но с конца XIX века художники начали изображать предметы, словно те обращены к зрителю под разными углами, то есть перспектива перестала быть реалистичной. Тем не менее когда говорят, что предмет изображен «в

перспективе», имеется в виду перспектива линейная.

ПОЛУФИГУРАТИВНОСТЬ
Искусство, находящееся на полпути между фигуративностью и абстракцией, то есть между изображением предметов такими, какими они выглядят в действительности, и полным отказом от их изображения. Некоторые предметы на таких картинах угадываются — но очень зыбко и нереалистично.

ПОСТМИНИМАЛИЗМ
Широкий термин, обозначающий искусство, пришедшее в 1960-х годах на смену Минимализму. Некоторые постминималисты продолжали производить объекты в относительно упрощенном минималистском стиле, привнося внимание к самому процессу изготовления (Процес-арт) или же включая в работы личный и социальный нарратив.

ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО
Предметы, имеющие как функциональное, так и художественное значение: посуда, мебель, ткани.

ПУАНТИЛИЗМ
Живописная техника, в которой изображение строится из множества маленьких, но различимых точек краски. Метод был предложен неоимпрессионистом Жоржем Сёра. Оптическая теория, лежажащая в основе Пуантилизма, носит название Дивизионизм. Но оба слова часто используются как синонимы.

РАКУРС
Метод, с помощью которого можно изображать предметы так, что они кажутся находящимися друг от друга на таком же расстоянии, как и в реальной жизни. Одна из сторон объекта сокращается, и он кажется находящимся дальше.

РЕДИ-МЕЙД
Найденный объект, представляемый на выставке «как есть», без сколь-нибудь заметных модификаций. Буквально английское выражение ready-made как раз и значит — «уже сделанное». Первым реди-мейды стал выставлять дадаист Марсель Дюшан (см. Найденный объект).

САЙТ-СПЕЦИФИЧНОЕ ИСКУССТВО
Термин, применяемый для инсталляций, размещенных в таком месте, — как правило, в каком-то необычном помещении или на площадке на открытом воздухе, — с которым связаны его форма и содержание. Поэтому художники порою особо оговаривают, что после завершения показа в данном конкретном месте это произведение не может быть воспроизведено где-либо еще.

САЛОН
Выставки, опроводившиеся французской Королевской академией живописи и ваяния в Париже с XVII века. С конца XIX века с главным Салоном стали соревноваться такие выставки, как Салон Независимых и Осенний салон.

СЕРИЙНОЕ ИСКУССТВО
Произведение, состоящее из серии идентичных, как правило, предметов. Тесно связано с Минимализмом.

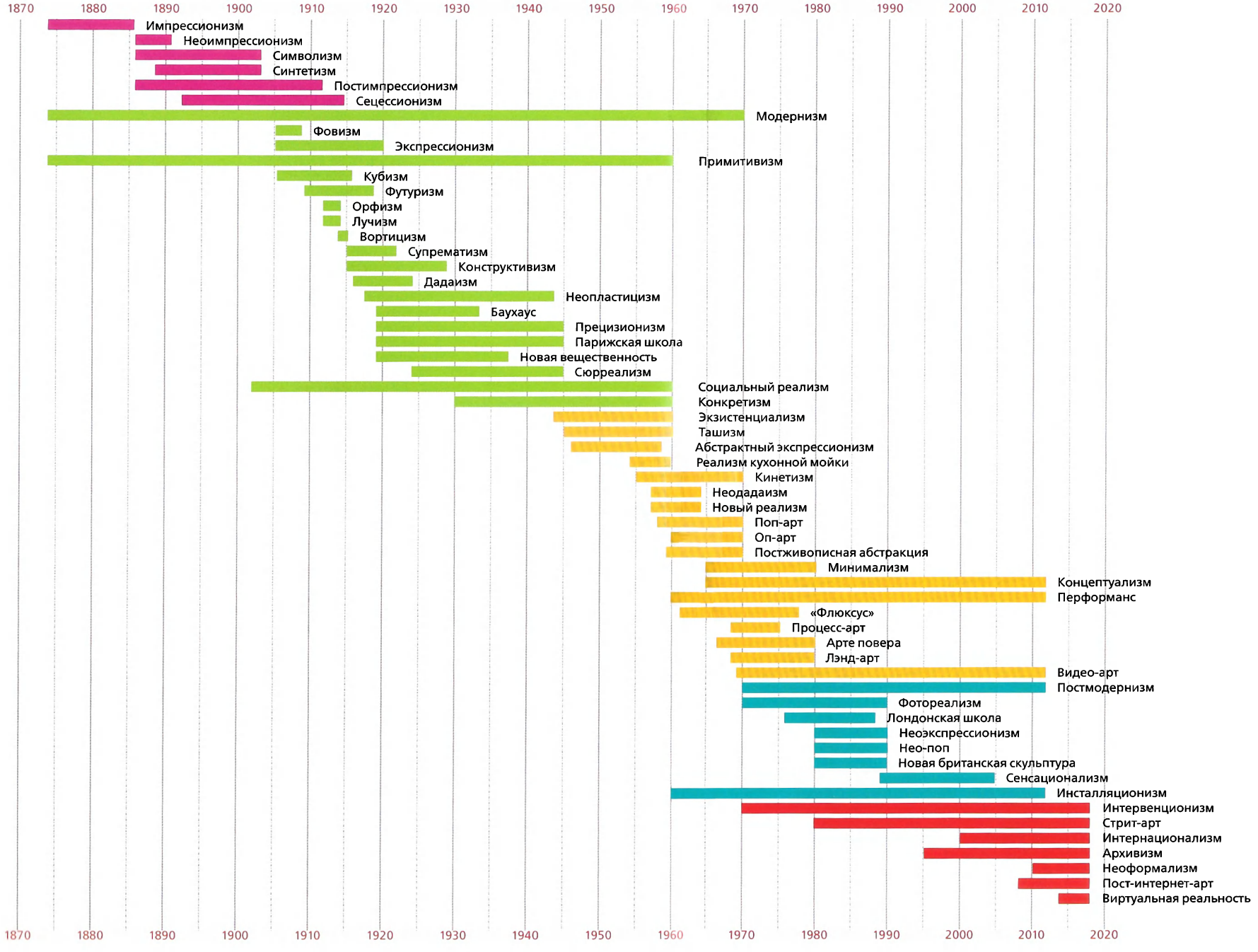
СИНЕСТЕЗИЯ
Психическое состояние, при котором два обычно не связанных между собой чувства действуют сообща. Самым знаменитым синестетиком современного искусства был Василий Кандинский, который слышал звуки, рассматривая цвета, и наоборот.

ТОЧКА СХОДА
Воображаемая точка в иллюзионистической картине, к которой «стремятся» все ее объекты. Точка схода необходима для построения линейной перспективы, к чему призывали все академические живописцы со времен Ренессанса. Художники-модернисты отказались от нее вместе с реалистическим изображением окружающего мира.

ФИГУРАТИВНОЕ ИСКУССТВО
Искусство, изображающее узнаваемые предметы или отсылающее к ним. Фигуративное искусство не обязательно должно быть реалистическим.

ХЕППЕНИНГ
Художественное событие, отличающееся неопределенностью содержания и вовлеченностью посетителей. Хеппененги распространились в художественных кругах в конце 1950-х годов и привели в 1960-х к появлению перформансов.

Хронология «измов»



Франция

ПАРИЖ
Центр Помпиду, Модернизм
Музей Орсе, Импрессионизм

Германия

БЕРЛИН
Музей современного искусства «Гамбургский вокзал», Концептуализм

ГАМБУРГ
Кунстхалле, Ташизм

ШТУТГАРТ
Государственная галерея, Новая вещественность

Италия

ТУРИН
Музей современного искусства Кастелло ди Риволи, Арте Повера

ВЕНЕЦИЯ
Коллекция Джанни Маттиоли в музее Пегги Гуггенхайм, Футуризм

Нидерланды

АМСТЕРДАМ
Городской музей, Супрематизм

ГААГА
Муниципальный музей, Неопластицизм

Португалия

ЛИССАБОН
Центр современного искусства, Оп-арт

Испания

МАДРИД
Музей «Центр искусств королевы Софии», Сюрреализм
Музей Тиссен-Борнемисы, Кубизм

Швеция

СТОКГОЛЬМ
Музей современного искусства, Неопластицизм

Швейцария

БАЗЕЛЬ
Фонд Байелера, Экзистенциализм

Великобритания

ЧИЧЕСТЕР
Галерея Пэллент-хаус, Лондонская школа

ЭДИНБУРГ
Шотландская национальная галерея, Синтетизм

ЛОНДОН
Галерея Курто, Постимпрессионизм
Галерея Тейт (Тейт Британия и Тейт Модерн, Лондон; Тейт Ливерпуль, Тейт Сент-Айвз), Вортицизм, Дадаизм, Реализм кухонной мойки, Поп-арт, Новая британская скульптура, Сенсационализм, Интернационализм
Музей Виктории и Альберта, Баухаус

США

БУФФАЛО
Художественная галерея Олбрайта — Нокса, Парижская школа

КЕМБРИДЖ
Музей Фогга при художественном музее Гарварда, «Флюксус»

КЛИВЛЕНД
Кливлендский музей искусств, символизм

ЧИКАГО
Музей современного искусства, Нео-поп

ФОРТ-УЭРТ
Музей современного искусства Форт-Уэрта, Неоэкспрессионизм

ИНДИАНАПОЛИС
Художественный музей Индианаполиса, Неоимпрессионизм

ЛОС-АНДЖЕЛЕС
Музей искусств округа Лос-Анджелес (LACMA), Постживописная абстракция, Инсталляционизм
Художественный музей Лос-Анджелеса (MOCA), Абстрактный экспрессионизм

МАЙАМИ
Собрание Рубелл, неоформализм

МИННЕАПОЛИС
Художественный центр Уокера, Новый реализм

НЬЮ-ЙОРК
Собрание Электроник Артс Интермикс, Перформанс, Видео-арт
Метрополитен, Примитивизм
Музей современного искусства (MoMA), Экспрессионизм, Лучизм, Конструктивизм, Кинетизм, Лэнд-арт, Интервенционизм
Новая галерея (Neue Galerie), Сецессионизм
Музей Соломона Гуггенхайма, Минимализм, Постмодернизм
Музей американского искусства Уитни, Прецизионизм, Процесс-арт

ФИЛАДЕЛЬФИЯ
Художественный музей Филадельфии, Орфизм

ВАШИНГТОН
Музей и Сад скульптур Хиршхорна, Конкретизм, Фотореализм
Национальная галерея искусств, Социальный реализм

САН-ФРАНЦИСКО
Музей современного искусства (SFMOMA), фовизм

Существенное замечание: Этот список, разумеется, не является исчерпывающим — он просто суммирует музеи и «измы», перечисленные в книге. Коллекции всех упомянутых в нем музеев и галерей включают также примеры других «измов».

cc. 2 (detail), 75 © Fondation Beyeler, Basel / The Estate of Francis Bacon All rights reserved. DACS 2012

cc. 10 (detail), 25, 140 (detail) © Neue Galerie, New York / Art Resource / Scala, Florence

cc. 13–15 © Giraudon / Bridgeman

c. 17 © The Bridgeman Art Library

c. 18 © The Cleveland Museum of Art / The Munch Museum / The Munch – Ellingsen Group, BONO, Oslo / DACS, London 2012

c. 19 © The Cleveland Museum of Art

cc. 20–21 © National Gallery of Scotland, Edinburgh, Scotland / The Bridgeman Art Library

c. 22 © Samuel Courtauld Trust, The Courtauld Gallery, London, UK / The Bridgeman Art Library

c. 26 (detail) © Gianni Mattioli Collection (on long term loan at the Peggy Guggenheim Collection,Venice) / DACS 2012

c. 29 © Giraudon / The Bridgeman Art Library / Succession Picasso / DACS, London 2012

cc. 30–31 © Peter Willi / The Bridgeman Art Library / ADAGP, Paris and DACS, London 2012

c. 32 © San Francisco Museum of Modern Art / Succession H Matisse / DACS 2012

cc. 35, 50 © 2012. Digital image, The Museum of Modern Art, New York / Scala, Florence

c. 36 © 2012. Image copyright The Metropolitan Museum of Art / Art Resource / Scala, Florence

c. 39 © Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid

cc. 41, 149 (detail) © Gianni Mattioli Collection (on long term loan at the Peggy Guggenheim Collection, Venice)

cc. 42–43 © 2012 Photo The Philadelphia Museum of Art / Art Resource / Scala, Florence

cc. 44, 82 © 2012. Digital image, The Museum of Modern Art, New York / Scala, Florence / ADAGP, Paris and DACS, London 2012

c. 47 © Tate, London 2012 / The Artist's Estate / The Bridgeman Art Library

cc. 48–49 © Collection Stedelijk Museum Amsterdam

c. 51 © 2012. Digital image, The Museum of Modern Art, New York / Scala, Florence / Rodchenko & Stepanova Archive, DACS, RAO, 2012

c. 52 © Tate, London 2012 / Succession Marcel Duchamp / ADAGP, Paris and DACS, London 2012

cc. 54–55 © Haags Gemeentemuseum, The Hague, Netherlands / The Bridgeman Art Library

c. 56 © Victoria and Albert Museum, London / Hattula Moholy-Nagy / DACS 2012

c. 57 © Victoria and Albert Museum, London / DACS 2012

c. 58 © Whitney Museum of American Art, New York; photograph by Steven Sloman

c. 59 © Whitney Museum of American Art, New York; photograph by Geoffrey Clements

c. 60 © 2012. Albright Knox Art Gallery / Art Resource / Scala, Florence / ADAGP, Paris and DACS, London 2012

c. 62 © Staatsgalerie, Stuttgart / DACS 2012

c. 63 © Staatsgalerie, Stuttgart / The Bridgeman Art Library / DACS 2012

c. 65 © Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid, Spain / Index / The Bridgeman Art Library / Succession Miro / ADAGP, Paris and DACS, London 2012

cc. 66–67 © Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid, Spain / Index / The Bridgeman Art Library / Salvador Dali, Fundació Gala-Salvador Dalí, DACS, 2012

cc. 68–69 © Image courtesy of the National Gallery of Art, Washington

c. 70 © Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Gift of Joseph H. Hirshhorn, 1972 Photography by Lee Stalsworth / DACS 2012

c. 71 © Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Gift of Joseph H. Hirshhorn, 1972. Photography by Lee Stalsworth / Angela Verren Taunt 2012. All rights reserved, DACS

cc. 72 (detail), 76 © Hamburger Kunsthalle, Hamburg, Germany / The Bridgeman Art Library / ADAGP, Paris and DACS, London 2012

c. 74 © Fondation Beyeler, Basel / Giacometti Estate, ACS / DACS, 2012

cc. 78–79 © Museum of Contemporary Art, Los Angeles / The Pollock-Krasner Foundation ARS, NY and DACS, London 2012

c. 81 © Tate, London 2012 / The estate of John Bratby. All Rights Reserved 2010 / The Bridgeman Art Library

c. 85 © Photo Moderna Museet, Stockholm / Jasper Johns / VAGA, New York / DACS, London 2012

cc. 86–87 © Photo Moderna Museet, Stockholm / Estate of Robert Rauschenberg DACS, London / VAGA, New York 2012

c. 88 © Collection Walker Art Center, Minneapolis; Gift of Alexander Bing, TB Walker Foundation, Art Center Acquisition Fund, Professional Art Group I and II, Mrs Helen Haseltine Plowden, Dr Alfred Pasternak, Dr Maclyn C Wade, by exchange, with additional funds from the TB Walker Acquisition Fund, 2004 / © ADAGP, Paris and DACS, London 2012

c. 91 © Tate, London 2012 / Trustees of the Paolozzi Foundation, Licensed by DACS 2012

cc. 92, 158–159 (detail) © 2012 The Calouste Gulbenkian Foundation / Scala, Florence / Bridget Riley 2012. All rights reserved, courtesy Karsten Schubert, London

cc. 94–95 © 2012. Digital Image Museum Associates / LACMA / Art Resource / Scala, Florence / 1960 Morris Lewis

cc. 96–97 Photograph by David Heald © The Solomon R Guggenheim Foundation, New York / ARS, NY and DACS, London 2012

c. 98 © Scala, Florence / BPK, Bildagentur fuer Kunst, Kultur und Geschichte, Berlin / ARS, NY and DACS, London 2012

c. 99 Scala, Florence / BPK, Bildagentur fuer Kunst, Kultur und Geschichte, Berlin / DACS 2012

c. 101 © Courtesy Electronic Arts Intermix (EAI), New York / © ARS, NY and DACS, London 2012

c. 102 Photo: Junius Beebe © President and Fellows of Harvard College. Fair Use and Fluxus: Note from the Fogg Museum, Cambridge, MA: As a visual manifesto, the work is central to the aims and intentions of the fluxus group, and was always intended for dissemination, rather than commercial ownership or copyrightable property

c. 103 Photo: Imaging Department © President and Fellows of Harvard College

c. 105 © Whitney Museum of American Art, New York
photograph by Geoffrey Clements / ARS, NY and DACS, London 2012

c. 106 © Castello di Rivoli Museum of Contemporary Art, Turin / Fondazione Pistoletto

c. 109 © 2012. Digital image, The Museum of Modern Art, New York / Scala, Florence / Christo and Jeanne-Claude

c. 110 Courtesy Electronic Arts Intermix (EAI), New York / © Nam June Paik Estate

c. 111 © Courtesy Electronic Arts Intermix (EAI), New York / Dara Birnbaum

c. 112 (detail), 127 © Tate, London 2012 / Anish Kapoor All Rights Reserved, DACS 2012

c. 114 © The Solomon R Guggenheim Foundation, New York / David Salle / DACS, London / VAGA, New York 2012

c. 117 © Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Museum purchase 1977. Photography by Lee Stalsworth / Richard Estes, courtesy Marlborough Gallery, New York

c. 118 © Pallant House Gallery, Chichester / The Estate of RB Kitaj, courtesy Marlborough Gallery, New York

cc. 120–121 Collection of the Modern Art Museum of Fort Worth, Museum purchase, The Friends of Art Endowment Fund / © Estate of Philip Guston

cc. 122–123 Collection of the Modern Art Museum of Fort Worth, Gift of The Burnett Foundation in honour of Michael Auping / © Anselm Kiefer

c. 125 © Jeff Koons

c. 126 © Antony Gormley

cc. 128–129 © Tate, London 2012 / Damien Hirst and Science Ltd All rights reserved, DACS 2012

c. 131 © 2012. Digital Image Museum Associates / LACMA / Art Resource / Scala, Florence / Copyright Kienholz. Courtesy of LA Louver, Venice, CA

c. 132 (detail) © Kenneth Johansson / Corbis

c. 134 © Courtesy Electronic Arts Intermix (EAI), New York / 2012. Digital image, The Museum of Modern Art, New York / Scala, Florence / 2012 Estate of Gordon Matta-Clark / Artists Rights Society (ARS), New York, DACS London

c. 135 2012 Digital image, The Museum of Modern Art, New York / Scala, Florence / courtesy of the artist

c. 137 © eddiedangerous

cc. 138–139 © Tate, London 2012 / courtesy of the artist

Обложка

© Collection Stedelijk Museum Amsterdam

© National Gallery of Scotland, Edinburgh, Scotland / The Bridgeman Art Library

© Tate, London 2012 / Succession Marcel Duchamp / ADAGP, Paris and DACS, London 2012

© Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid

© Neue Galerie New York / Art Resource / Scala, Florence

© Tate, London 2012 / Anish Kapoor. All Rights Reserved, DACS 2012

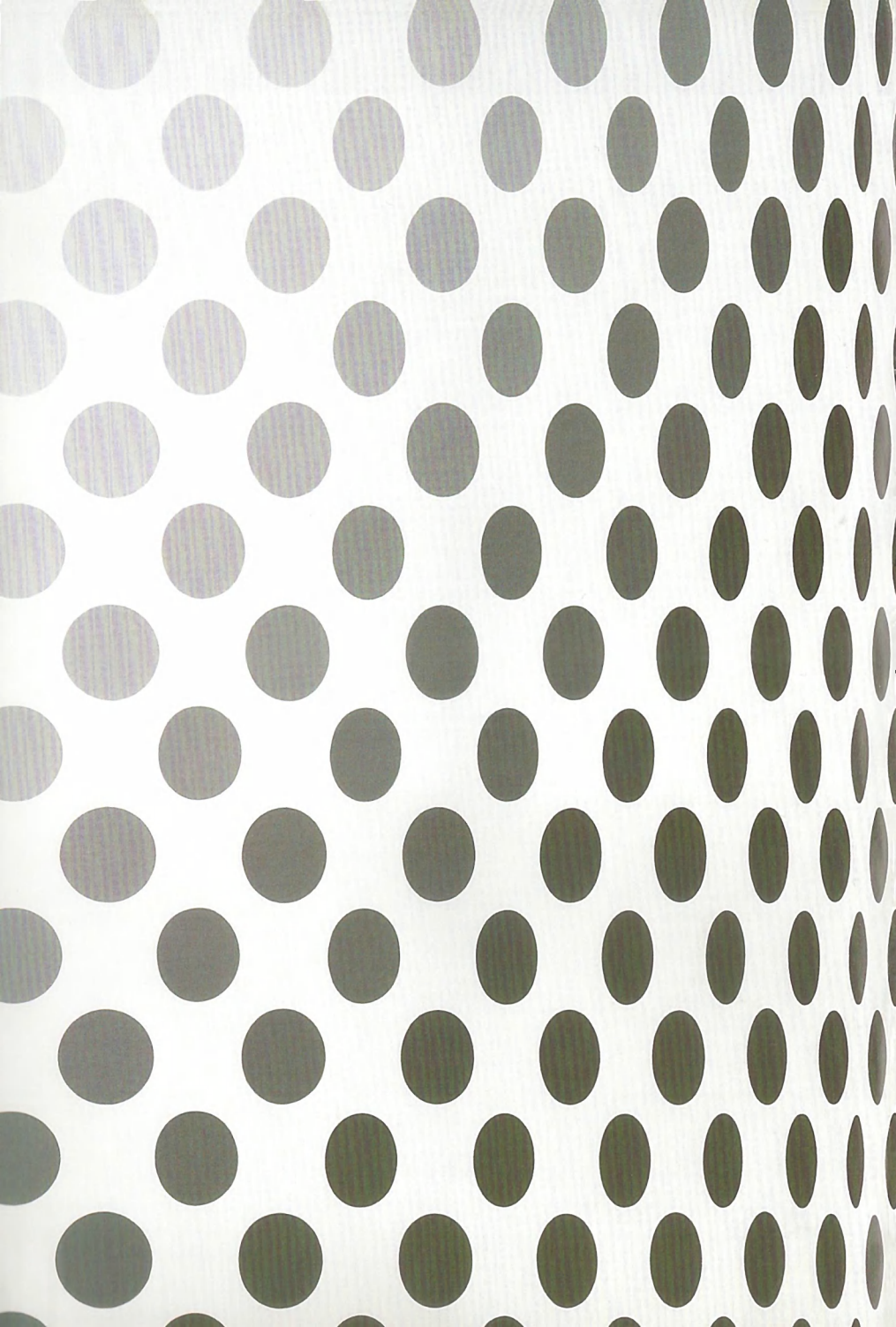
© Haags Gemeentemuseum, The Hague, Netherlands / The Bridgeman Art Library

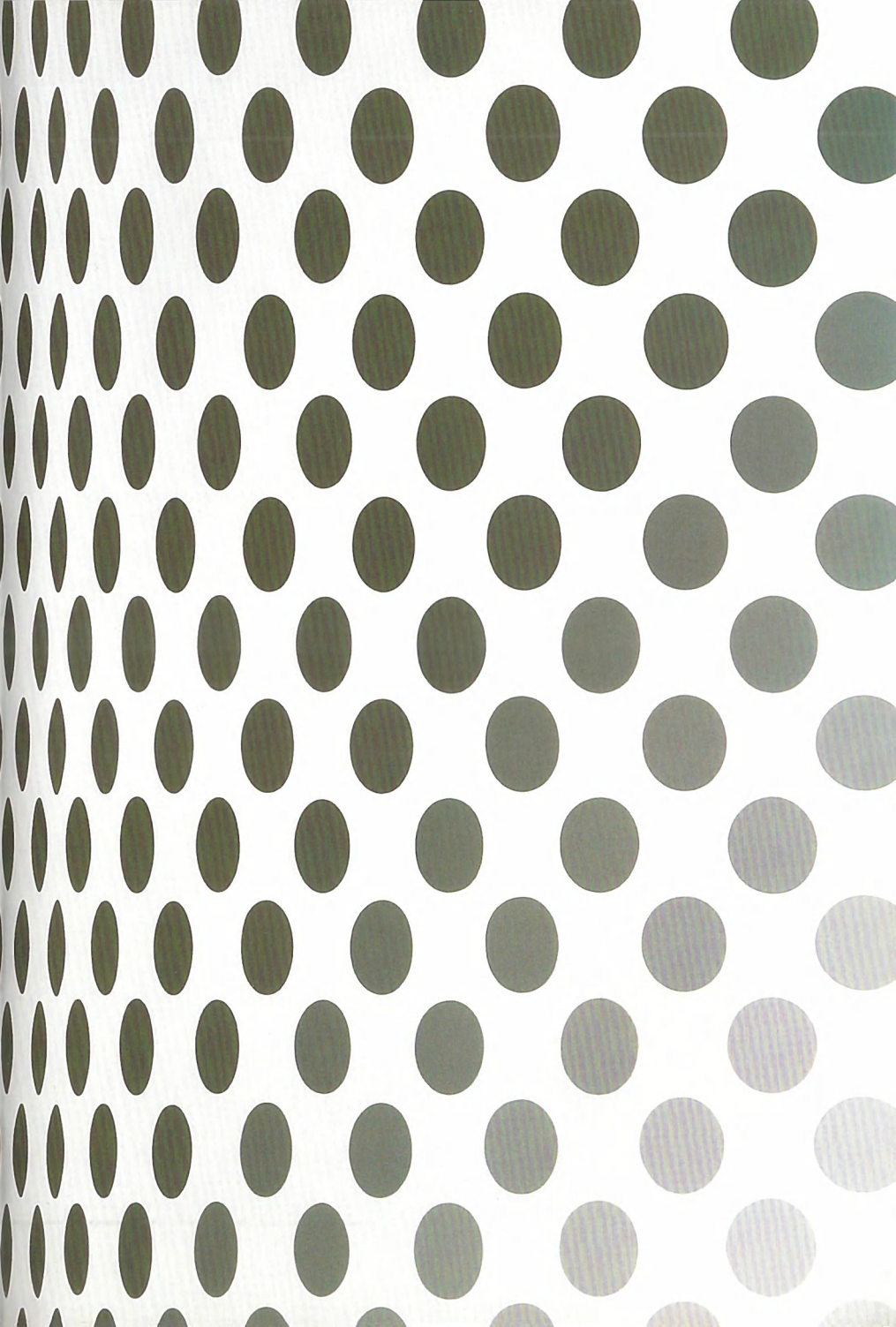
© Castello di Rivoli Museum of Contemporary Art, Turin / Fondazione Pistoletto

© 2012. The Calouste Gulbenkian Foundation / Scala, Florence / Bridget Riley 2012. All rights reserved, courtesy Karsten Schubert, London

© Kenneth Johansson / Corbis

Форзац
© Haags Gemeentemuseum, The Hague, Netherlands / The Bridgeman Art Library





AN IQON BOOK
This book was designed
and produced by
Iqon Editions Limited
Sheridan House
112–116a Western Road
Hove BN3 1DD

Publisher, concept and direction:
David Breuer

Designer: Isambard Thomas

Editor and Picture Researcher:
Caroline Ellerby

Printed in China by C&C Offset
Printing Co., Ltd

...Isms: Understanding Modern
Art by Sam Phillips

First published in Great Britain
in 2012

Copyright © 2012
Iqon Editions Limited

A CIP record for this book is
available from the British Library.

All rights reserved.
No part of this publication may
be reproduced in any form or
by any means — photographic,
electronic or mechanical,
including photocopying,
recording, taping or information
storage and retrieval systems —
without the prior permission in
writing of the publishers.

УДК 7.036
ББК 85.103(0)64
Ф53

Филлипс, Сэм.
...Измы : как понимать
современное искусство /
Сэм Филлипс. — 2-е изд., уточн.
и доп. — М. : Ад Маргинем
Пресс, 2019. — 168 с. : ил.

Ad Marginem

ISBN 978-5-91103-476-4

Перевод Михаила Визеля и
Надежды Чаминой (с. 6–139),
а также Алексея Шестакова
(с. 140–146)
Верстка и обложка русского
издания — ABCdesign

Русское издание
© ООО «Ад Маргинем Пресс»

Все новости издательства
Ad Marginem на сайте
www.admarginem.ru

ООО «Ад Маргинем Пресс»
105082, Москва,
Переведеновский пер., д. 18
тел./факс: (499) 763-35-95
email: info@admarginem.ru

В оформлении обложки
использованы фрагменты
следующих работ:

Хуан Грис, **Курильщик (Франк Авиланд)**, 1913 (с. 39)

Аниш Капур, **Словно в честь праздника, я нашел гору, расцветшую красными цветами**, 1981 (с. 127)

Бриджет Райли, **Метаморфоза**, 1964, (с. 92)

Поль Гоген, **Видение после проповеди (Борьба Иакова с ангелом)**, 1888 (с. 20)

Шепард Фейри, **Настенная надпись в районе Ля Брея, Голливуд**, 2011 (с.132)

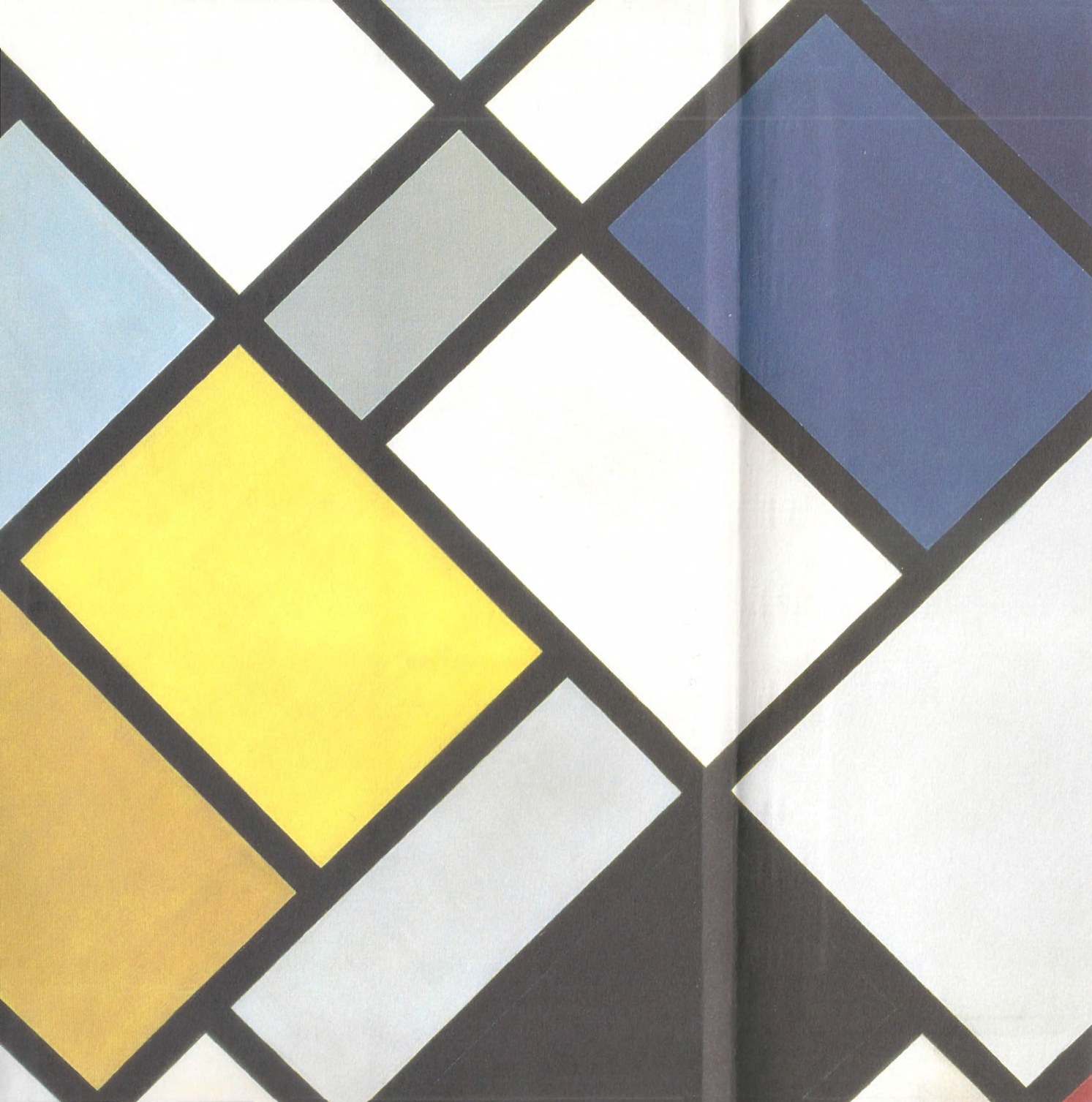
Марсель Дюшан, **Фонтан**, 1917 (реплика 1964 года) (с. 52)

Тео ван Дусбург, **Контркомпозиция диссонансов XVI**, 1925 (с. 54–55)

Микеланджело Пистолетто, **Венера тряпичная**, 1967 (с. 106)

Густав Климт, Портрет **Адели Блох-Бауэр I**, 1907 (с. 10)

Казимир Малевич, **Супрематическая композиция (с восемью красными прямоугольниками)**, 1915 (с. 48)



Сэм Филлипс — бывший заместитель главного редактора журнала Королевской академии художеств в Лондоне (*Royal Academy of Arts Magazine*), автор художественного путеводителя по Лондону, редактор журнала *Frieze*, сотрудничает с журналами *Time Out*, *i-D Magazine* и *The World of Interiors*.

Этот путеводитель по современному искусству рассказывает обо всех его ключевых «измах» — группах, стилях и школах, определяющих, что считается искусством, с конца XIX века по сей день.

Автор, британский искусствовед, редактор журнала *Frieze*, выросшего из одноименной арт-ярмарки, рассматривает современное искусство в историческом контексте и создает своего рода карту траекторий, по которым развивалась художественная практика новейшего времени. Вооружившись этой картой, любой читатель — от студента-искусствоведа до простого любителя искусства — сможет прокладывать собственные маршруты. Указатели художников, ключевых работ и музеев всего мира прилагаются.

Ad Marginem

www.admarginem.ru